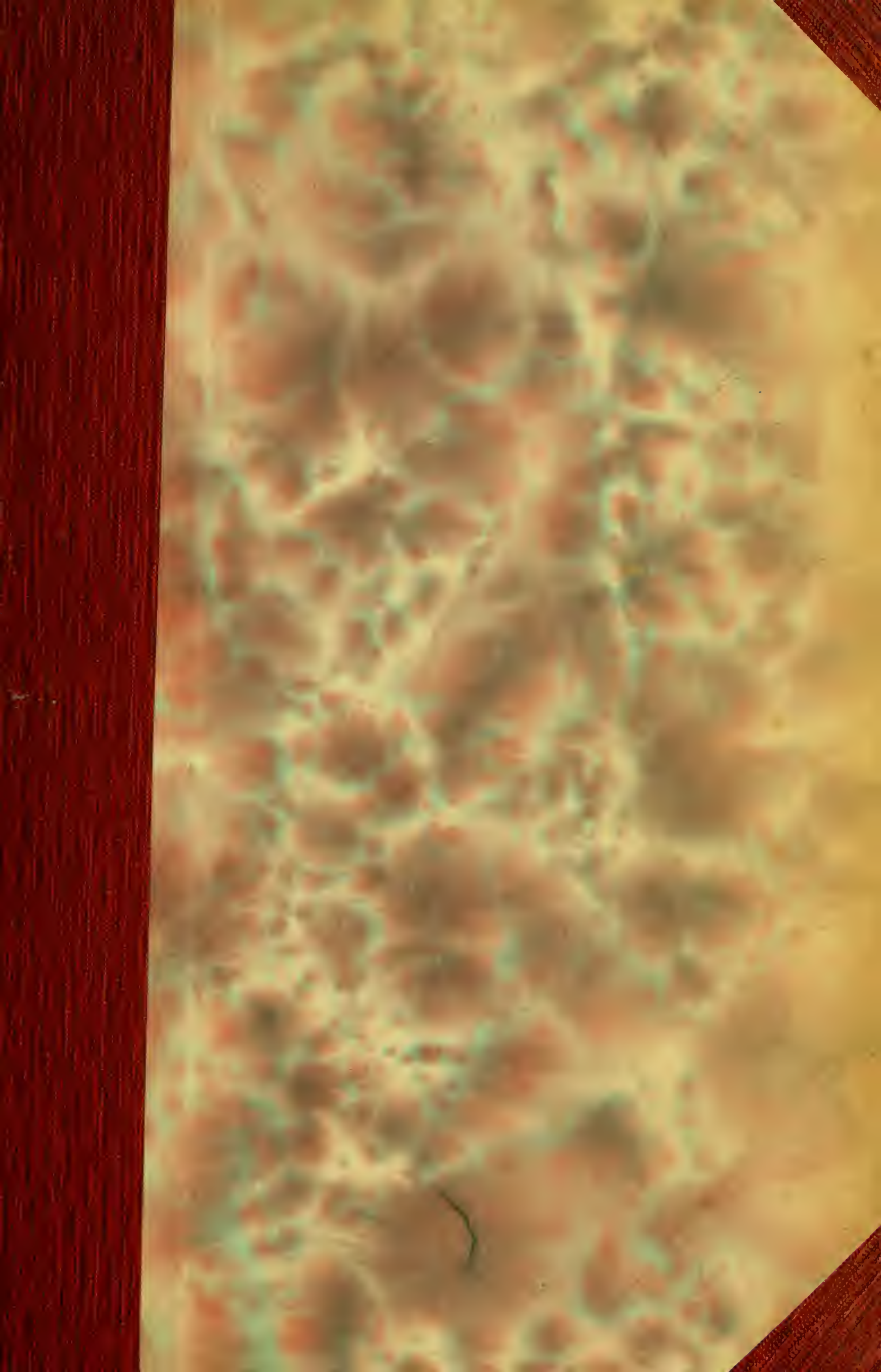
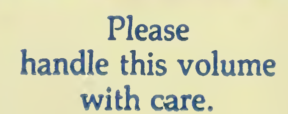



WILBUR L. CROSS LIBRARY
UNIVERSITY





Richard Wagner
Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks=Ausgabe



Sechste Auflage

Achter Band

Leipzig

Breitkopf & Härtel / C·F·W·Siegel·(R·Linnemann)

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Inhaltsverzeichnis.



Dem

Königlichen Freunde.

(Sommer 1864.)

O König! Holder Schirmherr meines Lebens!
Du, höchster Güte wonnereicher Hort!
Wie ring' ich nun, am Ziele meines Strebens,
nach jenem Deiner Huld gerechten Wort!
In Sprach' und Schrift, wie such' ich es vergebens:
Und doch zu forschen treibt mich's fort und fort,
das Wort zu finden, das den Sinn Dir sage
des Dankes, den ich Dir im Herzen trage.

Was Du mir bist, kann staunend ich nur fassen,
wenn mir sich zeigt, was ohne Dich ich war.
Mir schien kein Stern, den ich nicht sah erblassen,
kein letztes Hoffen, dessen ich nicht bar:
auf gutes Glück der Weltgunst überlassen,
dem wüsten Spiel auf Vorteil und Gefahr;
was in mir rang nach freien Künstlertaten,
sah der Gemeinheit Lose sich verraten.

Der einst mit frischem Grün sich hieß belauben
den dürren Stab in seines Priesters Hand,
ließ er mir jedes Heiles Hoffnung rauben,
da auch des letzten Trostes Täuschung schwand,
im Inn'ren stärkt' er mir den einen Glauben,
den an mich selbst ich in mir selber fand:
und wahrt' ich diesem Glauben meine Treue,
nun schmückt' er mir den dürren Stab aufs neue.

Was einsam schweigend ich im Inn're hegte,
das lebte noch in eines andern Brust;
was schmerzlich tief des Mannes Geist erregte,
erfüllt' ein Jünglingsherz mit heil'ger Lust:
was dies mit Lenzessehnsucht hinbewegte
zum gleichen Ziel, bewußtvoll unbewußt,
wie Frühlingswonne mußt' es sich ergießen,
dem Doppelglauben frisches Grün entsprießen.

Du bist der holde Lenz, der neu mich schmückte,
der mir verjüngt der Zweig' und Äste Saft:
es war Dein Ruf, der mich der Nacht entrückte,
die winterlich erstarrt hielt meine Kraft.
Wie mich Dein hehrer Segensgruß entzückte,
der wonnestürmisch mich dem Leid entrafft,
so wandl' ich stolz beglückt nun neue Pfade
im sommerlichen Königreich der Gnade.

Wie könnte nun ein Wort den Sinn Dir zeigen,
der das, was Du mir bist, wohl in sich faßt?
Nenn' ich kaum, was ich bin, mein dürftig eigen,
bist, König, Du noch alles, was Du hast;
so meiner Werke, meiner Taten Reigen,
er ruht in Dir zu hold beglückter Rast:
und hast Du mir die Sorge ganz entnommen,
bin nun ich um mein Hoffen selbst gekommen.

So bin ich arm, und nähre nur das eine,
den Glauben, dem der Deine sich vermählt:
er ist die Macht, durch die ich stolz erscheine,
er ist's, der heilig meine Liebe stählt;
doch nun geteilt, nur halb noch ist er meine,
und ganz verloren mir, wenn Dir er fehlt.
So gibst nur Du die Kraft mir, Dir zu danken,
durch königlichen Glauben ohne Wanken.

Über Staat und Religion.

(1864.)

Ein hochgeliebter junger Freund wünscht von mir zu erfahren, ob und in welcher Art meine Ansichten über Staat und Religion, seit der Abfassung meiner Kunstschriften in den Jahren 1849 bis 1851, sich geändert haben.

Wie ich vor mehreren Jahren durch die Aufforderung eines mir befreundeten Franzosen veranlaßt wurde, meine Ansichten über Musik und Dichtkunst nochmals zu überdenken und, sie zusammenfassend, übersichtlich darzustellen (was in dem Vorworte zu einer französischen Prosaübersetzung mehrerer meiner Operndichtungen geschah) *, ebenso dürfte es mir nicht unwillkommen sein, nach jener andern Seite hin meine Gedanken noch einmal zu einem klaren Abschlusse zu sammeln, wenn nicht eben hier, wo eigentlich jeder eine berechtigte Meinung zu haben glaubt, eine bestimmte Äußerung, je älter und erfahrener man wird, immer schwieriger fiele. Hier zeigt es sich eben wieder, was Schiller sagt: „ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst". Vielleicht kann man aber von mir sagen, daß ich die Kunst schon besonders ernst genommen habe, und dies mich befähigen dürfte, auch für die Beurteilung des Lebens unschwer die rechte Stimmung zu finden. In Wahrheit glaube ich meinen jungen Freund am besten über mich zurecht zu weisen, wenn ich ihn vor allem

---

* Siehe Band VII. „Zukunftsmusik".

darauf aufmerksam mache, wie ernst ich es eben mit der Kunst meinte; denn in diesem Ernste liegt gerade der Grund, der mich einst nötigte, mich auf scheinbar so weit abliegende Gebiete, wie Staat und Religion, zu begeben. Was ich da suchte, war wirklich immer nur meine Kunst, — diese Kunst, die ich so ernst erfaßte, daß ich für sie im Gebiete des Lebens, im Staate, endlich in der Religion, eben eine berechtigende Grundlage aufsuchte und forderte. Daß ich diese im modernen Leben nicht finden konnte, veranlaßte mich, die Gründe hiervon in meiner Weise zu erforschen; ich mußte mir die Tendenz des Staates deutlich zu machen suchen, um aus ihr die Geringschätzung zu erklären, welche ich überall im öffentlichen Leben für mein ernstes Kunstideal antraf.

Gewiß war es aber für meine Untersuchung charakteristisch, daß ich hierbei nie auf das Gebiet der eigentlichen Politik herabstieg, namentlich die Zeitpolitik, wie sie mich trotz der Heftigkeit der Zustände nicht wahrhaft berührte, auch von mir gänzlich unberührt blieb. Daß diese oder jene Regierungsform, die Herrschaft dieser oder jener Partei, diese oder jene Veränderung im Mechanismus unsres Staatswesens, meinem Kunstideale irgendwelche wahrhaftige Förderung verschaffen sollte, habe ich nie gemeint; wer meine Kunstschriften wirklich gelesen hat, muß mich daher mit Recht für unpraktisch gehalten haben; wer mir aber die Rolle eines politischen Revolutionärs, mit wirklicher Einreihung in die Listen derselben, zugeteilt hat, wußte offenbar gar nichts von mir, und urteilte nach einem äußeren Scheine der Umstände, der wohl einen Polizeiaktuar, nicht aber einen Staatsmann irreführen sollte. Dennoch liegt in dieser Verwechslung des Charakters meiner Bestrebungen auch mein eigener Irrtum verwickelt: indem ich die Kunst so ungemein ernst erfaßte, nahm ich das Leben zu leicht, und wie sich dies an meinem persönlichen Schicksale rächte, sollten auch meine Ansichten hierüber bald eine andre Stimmung erhalten. Genau genommen war ich dahin gelangt, in meiner Forderung den Schillerschen Satz umzukehren, und verlangte meine ernste Kunst in ein heiteres Leben gestellt zu wissen, wofür mir denn das griechische Leben, wie es unsrer Anschauung vorliegt, als Modell dienen mußte.

Aus allen meinen gedachten Anordnungen für den Ein-

tritt des Kunstwerkes in das öffentliche Leben geht hervor, daß ich diese mir als einen Aufruf zur Sammlung aus der Zerstreuung eines Lebens vorstellte, welches im Grunde nur als eine heitere Beschäftigung, nicht aber als eine ermüdende Arbeitsmühe gedacht werden sollte. Nicht eher nahmen daher die politischen Bewegungen jener Zeit meine Aufmerksamkeit ernster in Anspruch, als bis durch den Übertritt derselben auf das rein soziale Gebiet in mir Ideen angeregt wurden, die, weil sie meiner idealen Forderung Nahrung zu geben schienen, mich, wie ich gestehe, eine Zeitlang ernstlich erfüllten. Meine Richtung ging darauf, mir eine Organisation des gemeinsamen öffentlichen, wie des häuslichen Lebens vorzustellen, welche von selbst zu einer schönen Gestaltung des menschlichen Geschlechtes führen müßte. Die Berechnungen der neueren Sozialisten fesselten demnach meine Teilnahme von da ab, wo sie in Systeme auszugehen schienen, welche zunächst nichts andres als den widerlichen Anblick einer Organisation der Gesellschaft zu gleichmäßig verteilter Arbeit hervorbrachten. Nachdem auch ich zunächst das Entsetzen geteilt, welches dieser Anblick dem ästhetisch Gebildeten erweckt, glaubte ich jedoch bei tieferem Einblicke in den so gebotenen Zustand der Gesellschaft etwas ganz andres wahrnehmen zu müssen, als was gerade selbst jenen rechnenden Sozialisten vorgeschwebt hatte. Ich fand nämlich, daß, bei gleicher Verteilung an alle, die eigentliche Arbeit, mit ihrer entstellenden Mühe und Last, geradeswegs aufgehoben sei, und statt ihrer nur eine Beschäftigung übrig bliebe, welche notwendig von selbst einen künstlerischen Charakter annehmen müßte. Anhalt zur Beurteilung dieses Charakters der an die Stelle der Arbeit getretenen Beschäftigung bot mir, unter anderm, der Ackerbau, welchen ich mir, von allen Gliedern der Gemeinde bestellt, einesteils bis zur ergiebigeren Gartenpflege entwickelt, anderenteils als, nach Tages- und endlich Jahreszeiten verteilte gemeinsame Verrichtungen, welche, genau betrachtet, den Charakter von stärkenden Übungen, ja Vergnügungen und Festlichkeiten annahmen, vorzustellen vermochte. Indem ich nach allen Richtungen diese Umbildung der ständischen und bürgerlichen, einseitigen Tendenzen der Arbeit zu einer allen naheliegenden, universelleren Beschäftigung mir darzustellen suchte, ward ich mir anderseits bewußt, auf nichts unerhört Neues

zu sinnen, sondern nur den ähnlichen Problemen nachzugehen, welche ja selbst unsern größten Dichter so freundlich ernst beschäftigten, wie wir dies in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" antreffen. Auch ich bildete mir daher eine mir möglich dünkende Welt, die, je reiner ich sie mir gestaltete, desto weiter von der Realität der mich umgebenden politischen Zeittendenzen abführte, so daß ich mir sagen konnte, meine Welt werde eben genau da erst eintreten, wo die gegenwärtige aufhörte; oder da, wo Politiker und Sozialisten zu Ende wären, würden wir anfangen. Ich will nicht leugnen, daß diese Ansicht sich selbst zur Stimmung erhob: die politischen Verhältnisse des Beginnes der vergangenen fünfziger Jahre hielten alles in einer Spannung und Bangigkeit, die mir ein gewisses Behagen erwecken konnten, welches dem praktischen Politiker wohl mit Recht bedenklich erscheinen mochte.

Wenn ich zurückdenke, glaube ich mich nun davon freisprechen zu dürfen, daß die Ernüchterung aus der bezeichneten, einer geistigen Berauschung nicht unähnlichen Stimmung, erst und nur durch die Wendungen, welche die europäische Politik nahm, hervorgerufen worden sei. Dem Dichter ist es eigen, in der inneren Anschauung des Wesens der Welt reifer zu sein, als in der abstrakt bewußten Erkenntnis: zu eben jener Zeit hatte ich bereits die Dichtung meines „Ringes des Nibelungen" entworfen und endlich ausgeführt. Mit dieser Konzeption hatte ich mir unbewußt in betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden. Hier ist alles durch und durch tragisch, und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen. Es war die Zeit, wo ich mich ganz und einzig wieder nur meinen künstlerischen Entwürfen zuwandte, und so, dem Leben aus vollstem Herzen seinen Ernst zuerkennend, dahin mich zurückzog, wo einzig „Heiterkeit" herrschen kann. —

Gewiß wird nun selbst mein junger Freund nicht erwarten, daß ich eine eigentliche Darstellung meiner seitdem gebildeten Ansichten über Politik und Staat gebe: unter allen Umständen würden diese keine praktische Bedeutung haben können, und sie würden in Wahrheit nur meine Scheu, mit Dingen dieser Art fachmäßig mich zu befassen, auszudrücken haben. Es kann ihm

somit nur daran liegen, zu erfahren, wie es in dem Kopfe eines zum Künstler organisierten Menschen meiner Art, nach allem, was er empfunden und erfahren, aussehen mag, sobald er zum Nachdenken über ihm so abliegende Gegenstände bewogen wird. Der Meinung, als ob ich hiermit Geringschätzung ausgedrückt haben wollte, würde ich dann aber sofort zu begegnen haben, und alles, was ich nun hervorzubringen hätte, würde eigentlich nur ein Zeugnis dafür sein, daß ich dahin gelangt bin, den großen, ja peinlichen Ernst der Sache vollkommen zu würdigen. Auch der Künstler kann von sich sagen: „mein Reich ist nicht von dieser Welt", und ich vielleicht mehr als irgend ein jetzt lebender muß dies von mir sagen, eben des Ernstes willen, mit dem ich meine Kunst erfasse. Das Harte ist es nun eben, daß wir mit diesem außerweltlichen Reiche mitten in dieser Welt stehen, die selbst so ernst und sorgenvoll ist, daß ihr flüchtige Zerstreuung einzig angemessen dünkt, während das Bedürfnis nach ernster Erhebung ihr fremd geworden ist. —

Das Leben ist ernst und — war es von je.

Wer hierüber ganz aufgeklärt werden will, betrachte nur, wie zu jeder Zeit und unter immer sich neu gestaltenden, dennoch aber nur sich wiederholenden Formen dieses Leben und diese Welt großen Herzen und weiten Geistern Anlaß zur Aufsuchung der Möglichkeit ihrer Verbesserung ward, und wie gerade die Edelsten, d. h. diejenigen, denen nur am Wohle der andern Menschen lag, und die ihr eigenes Wohl willig dafür aufopferten, stets ohne den mindesten Einfluß auf die dauernde Gestaltung der Dinge blieben. Aus der großen Erfolglosigkeit aller solcher erhabenen Anstrengungen ergibt sich dann deutlich, daß diese Weltverbesserer in einem Grundirrtume befangen waren, und an die Welt selbst Forderungen stellten, die nicht an sie zu stellen sind. Sollte es auch möglich erscheinen, daß vieles zweckmäßiger unter Menschen eingerichtet werden könnte, so wird uns aber aus jenen Erfahrungen ersichtlich, daß die Mittel und Wege, hierzu zu gelangen, nie von dem einzelnen Geiste im voraus richtig erkannt werden, wenigstens nicht in der Weise, daß er sie der Masse der Menschen mit Erfolg wiederum zur Erkenntnis bringen könnte. Bei näherer Prüfung dieser Verhältnisse geraten wir endlich in Erstaunen über die ganz unglaubliche Schwäche und Geringfügigkeit der allgemeinen

menschlichen Intelligenz, zuletzt aber in eine beschämende Verwunderung darüber, daß wir hierüber in Erstaunen geraten konnten; denn eine richtige Erkenntnis der Welt hätte uns von Anfang her belehrt, daß das Wesen der Welt eben Blindheit ist, und nicht die Erkenntnis ihre Bewegung veranlaßt, sondern eben ein völlig dunkler Drang, ein blinder Trieb von einzigster Macht und Gewalt, der sich gerade nur so weit Licht und Erkenntnis verschafft, als es zur Stillung des augenblicklich gefühlten drängenden Bedürfnisses not tut. Wir erkennen nun, daß nichts wirklich geschieht, was nicht eben nur aus diesem unfernsichtigen, durchaus nur dem augenblicklich gefühlten Bedürfnisse entsprechenden Willen hervorgeht, und Politiker von praktischem Erfolge somit von jeher nur diejenigen waren, welche genau bloß dem augenblicklichen Bedürfnisse Rechnung trugen, nie aber fern liegende, allgemeine Bedürfnisse in das Auge faßten, welche heute noch nicht empfunden werden, und für welche daher der Masse der Menschen der Sinn in der Weise abgeht, daß auf ihre Mitwirkung zur Erreichung derselben nicht zu rechnen ist.

Persönlichen Erfolg, und großen, wenn auch nicht dauernden Einfluß auf die Gestaltung der äußeren Weltlage, sehen wir außerdem dem gewaltsamen, leidenschaftlichen Individuum zugeteilt, welches, unter geeigneten Umständen, dem Grundwesen des menschlichen Dranges, gleichsam elementarisch es entfesselnd, somit der Habgier und Genußsucht, schnelle Wege zur Befriedigung anweist. Der Furcht vor von dieser Seite her zugefügter Gewaltsamkeit, sowie einiger hieraus gewonnener Grunderkenntnis des menschlichen Wesens, verdanken wir den Staat. In ihm drückt sich das Bedürfnis als Notwendigkeit des Übereinkommens des in unzählige, blind begehrende Individuen geteilten, menschlichen Willens zu erträglichem Auskommen mit sich selber aus. Er ist ein Vertrag, durch welchen die einzelnen, vermöge einiger gegenseitiger Beschränkung, sich vor gegenseitiger Gewalt zu schützen suchen. Wie in der Naturreligion den Göttern ein Teil der Feldfrucht oder Jagdbeute zum Opfer gebracht wurde, um dadurch ein Recht auf den Genuß des übrigen sich zugeteilt zu wissen, so opferte im Staate der einzelne so viel von seinem Egoismus, als nötig erschien, um die Befriedigung des großen Restes desselben sich zu sichern.

Hierbei geht die Tendenz des einzelnen natürlich dahin, gegen das kleinstmögliche Opfer die größtmögliche Zusicherung zu erhalten: auch diese Tendenz kann er aber nur durch gleichbeteiligte Genossenschaften zur Geltung bringen; und diese verschiedenen Genossenschaften unter sich gleichbeteiligter Individuen bilden die Parteien, von denen den meistbesitzenden an der Unveränderlichkeit des Zustandes, den minder begünstigten an dessen Veränderung liegt. Selbst aber die nach Veränderung strebende Partei wünscht nur in den Zustand zu gelangen, in welchem auch ihr Unveränderlichkeit gefallen dürfte; und der Hauptzweck des Staates wird somit von vornherein von denen festgehalten, deren Vorteile bereits die Unveränderlichkeit entspricht.

Stabilität ist daher die eigentliche Tendenz des Staates: und mit Recht; denn sie entspricht zugleich dem unbewußten Zwecke jedes höheren menschlichen Strebens, über das erste Bedürfnis wirklich hinauszukommen, nämlich: zur freieren Entwicklung der geistigen Anlagen, welche stets gefesselt wird, sobald Hinderungen für die Befriedigung dieses ersten Grundbedürfnisses eintreten. Nach Stabilität, nach Erhaltung der Ruhe strebt naturgemäß demnach alles: versichert kann sie aber nur werden, wenn die Erhaltung des gegenwärtigen Zustandes nicht vorwiegendes Interesse nur einer Partei ist. Im wohlverstandenen Interesse aller Parteien, also des Staates, liegt es daher, keiner einzelnen Partei das Interesse seiner Erhaltung einzig zu überlassen. Es muß demnach die Möglichkeit der steten Abhilfe der leidenden Interessen der minder begünstigten Parteien gegeben sein: je mehr hierfür immer nur das nächste Bedürfnis in das Auge gefaßt wird, desto verständlicher wird es selbst sein, und desto leichter und beruhigender kann Befriedigung dafür gewonnen werden. Allgemeine Gesetze, welche für diese Möglichkeit sorgen, zielen somit, indem sie kleine Veränderungen zulassen, ebenfalls nur auf Versicherung der Stabilität, und dasjenige Gesetz, welches, auf die Möglichkeit steter Abhilfe dringender Bedürfnisse berechnet, zugleich die stärkste Versicherung der Stabilität enthält, muß demnach das vollkommenste Staatsgesetz sein.

Die verkörperte Gewähr für dieses Grundgesetz ist der Monarch. Es gibt in keinem Staate ein wichtigeres Gesetz,

als welches seine Stabilität an die erbliche höchste Gewalt einer besonderen, mit allen übrigen Geschlechtern nicht verbundenen und nicht sich vermischenden, Familie heftet. Es hat noch keine Staatsverfassung gegeben, in welcher, nach dem Untergange solcher Familien und nach Abschaffung der Königsgewalt, nicht durch Umschreibungen und Substituierungen aller Art eine ähnliche Gewalt notwendig, und meistens notdürftig, rekonstruiert worden wäre. Sie ist daher als wesentlichstes Grundgesetz des Staates festgehalten, und wie in ihr die Gewähr für die Stabilität liegt, erreicht in der Person des Königs der Staat zugleich sein eigentliches Ideal.

Wie nämlich der König einerseits die Sicherung für den Bestand des Staates gibt, reicht er mit seinem eigenen höchsten Interesse bereits über den Staat hinaus. Er persönlich hat mit den Interessen der Parteien nichts mehr gemein, sondern ihm liegt nur daran, eben zur Sicherung des Ganzen den Widerstreit dieser Interessen ausgeglichen zu wissen. Sein Walten ist daher Gerechtigkeit, und wo diese nicht zu erreichen, Gnade auszuüben. Somit ist er, den Parteiinteressen gegenüber, der Vertreter des rein menschlichen Interesses, und nimmt daher vor dem Auge des im Parteiinteresse befangenen Bürgers eine in Wahrheit fast übermenschliche Stellung ein. Ihm wird demgemäß eine Ehrbezeigung zugewendet, wie sie der höchste Staatsbürger nie auch nur annähernd anzusprechen sich einfallen lassen kann; und hier, auf dieser Spitze des Staates, wo wir sein Ideal erreicht sehen, treffen wir daher auf diejenige Seite der menschlichen Anschauungsweise, welche wir, der Fähigkeit der Erkenntnis des nächsten Bedürfnisses gegenüber, als Wahnvermögen bezeichnen wollen. Alle diejenigen nämlich, deren reines Erkenntnisvermögen entschieden nicht über das auf das nächste Bedürfnis Bezügliche hinausreicht, und diese bilden den überwiegend größten Teil der Menschen überhaupt, würden unfähig sein, die Bedeutung der königlichen Gewalt, deren Ausübung mit ihrem nächsten Bedürfnisse in keiner unmittelbar wahrnehmbaren Beziehung mehr steht, zu erkennen, geschweige denn die Notwendigkeit, für ihre Erhaltung sich zu bemühen, ja dieser sogar die höchsten Opfer, die Opfer des Gutes und des Lebens zu bringen, wenn hier nicht eine, der gemeinen Erkenntnis ganz entgegengesetzte Anschauungsweise zu Hilfe käme. Diese ist der Wahn.

Ehe wir uns das Wesen des Wahnes aus seinen wundervollsten Bildungen verständlich zu machen suchen, beachten wir zu seiner Erklärung hier zunächst die ungemein anregende Beleuchtung, welche ein vorzüglich tiefsinniger und scharfblickender Philosoph der letzten Vergangenheit dem an sich so unbegreiflichen Phänomene des tierischen Instinktes zuwendet. — Die erstaunliche Zweckmäßigkeit in den Verrichtungen der Insekten, von denen uns die Bienen und Ameisen für die gemeine Beobachtung am nächsten liegen, ist bekanntlich nicht in der Weise erklärlich, wie die Zweckmäßigkeit bei ähnlichen gemeinschaftlichen Verrichtungen der Menschen zu begreifen ist; wir können nämlich unmöglich annehmen, daß, wie es bei den Menschen der Fall ist, hier diese Verrichtungen von einer wirklichen, den Individuen inwohnenden Erkenntnis ihrer Zweckmäßigkeit, ja nur ihres Zweckes, geleitet würden. Zur Erklärung des ungemeinen, ja selbst aufopferungsvollen Eifers, sowie der sinnreichen Art, mit welchen solche Tiere z. B. für ihre Eier sorgen, deren Zweck und zukünftige Bestimmung sie unmöglich aus Erfahrung und Beobachtung kennen, schließt unser Philosoph auf einen Wahn, der dem so äußerst dürftigen individuellen Erkenntnisvermögen des Tieres hierbei einen Zweck vorspiegelt, welchen es für die Befriedigung seines eigenen Bedürfnisses hält, während er in Wahrheit nicht dem Idividuum, sondern der Gattung angehört. Der Egoismus des Individuums wird mit Recht hierbei als so unbesieglich stark angenommen, daß Verrichtungen, welche nur der Gattung, als den kommenden Geschlechtern, zu Nutzen sind, demnach die Erhaltung der Gattung, und zwar auf Kosten des eben jetzt in Anspruch zu nehmenden, der Vergänglichkeit geweihten Individuums, nimmermehr von diesem mit Mühe und Selbstaufopferung vollzogen werden würden, wenn es nicht zu dem Wahne verleitet würde, hierdurch einem eigenen Zwecke zu dienen; ja, dieser vorgespiegelte eigene Zweck muß dem Individuum wichtiger, die durch seine Erreichung zu gewinnende Befriedigung stärker und vollkommener erscheinen, als der gewöhnliche rein individuelle Zweck der Befriedigung des Hungers usw., weil, wie wir sehen, dieser auf das eifrigste jenem aufgeopfert wird. Als den Erreger und Bildner dieses Wahnes bezeichnet unser Philosoph eben den Geist der Gattung selber, welcher als allmächtiger Lebenswille für das beschränkte

Erkenntnisvermögen des Individuums eintritt, da ohne seine Einwirkung das Individuum, in seiner beschränkten egoistischen Selbstsorge seinem eigenen einzelnen Bestehen zuliebe willig die Gattung aufopfern würde.

Sollte es uns gelingen, die Beschaffenheit dieses Wahnes uns irgendwie zu innigem Bewußtsein zu bringen, so wäre hiermit auch der richtige Aufschluß über dieses sonst so unfaßbare Verhältnis des Individuums zur Gattung gewonnen. Vielleicht wird uns dies auf dem Wege erleichtert, welcher uns über den Staat hinaus führt. Für jetzt gibt uns aber die Anwendung des aus der Beobachtung des tierischen Instinktes gewonnenen Ergebnisses auf dasjenige, was gewisse stets gleiche, von nirgends her befohlene, doch immer wieder von selbst entstehende Einrichtungen von höchster Zweckmäßigkeit im menschlichen Staate hervorbringt, eine nächste Möglichkeit der Bezeichnung des Wahnes, als eines allgemein bekannten, selbst an die Hand.

Im politischen Leben äußert dieser Wahn sich nämlich als Patriotismus. Als solcher bestimmt er den Bürger, das eigene Wohlergehen, auf dessen möglichst reichliche Sicherung ihm sonst bei allen persönlichen, wie parteilichen Bestrebungen es einzig ankam, ja das Leben selbst zu opfern, um das Bestehen des Staates zu sichern: der Wahn, daß eine gewaltsame Veränderung des Staates ihn ganz persönlich treffen und vernichten müsse, so daß er sie nicht überleben zu können glaubt, beherrscht ihn hierbei in der Weise, daß er das dem Staate drohende Übel, als ein persönlich zu erleidendes, mit ganz demselben, und wohl gar größerem Eifer als dieses abzuwenden bemüht ist, während der Verräter, sowie der grobe Realist, allerdings beweist, daß auch nach dem Eintritte des von jenem gefürchteten Übels, sein persönliches Wohlergehen jetzt so gut wie früher bestehen kann.

Die in der patriotischen Handlung vollzogene tatsächliche Entäußerung des Egoismus ist jedoch immerhin eine bereits so gewaltsame Anstrengung, daß sie unmöglich immer und auf die Dauer anhalten kann; auch ist der Wahn, der dazu treibt, noch so stark mit einer wirklich egoistischen Vorstellung vermischt, daß der Rückfall aus ihm in die nüchterne, rein egoistische Tagesstimmung gemeiniglich auffallend schnell vor sich geht, und diese Stimmung selbst die eigentliche Breite des Lebens auszufüllen fortfährt. Der patriotische Wahn bedarf daher eines dauernden

Symboles, an welches er sich selbst bei vorherrschender Alltagsstimmung heftet, um an ihm, im wiedereintretenden Notfalle, sofort wieder seine erregende Kraft zu gewinnen; etwa, wie die Kriegsfahne, der wir zur Schlacht folgten, nun ruhig vom Turme herab über die Stadt hin weht, als schützendes Zeichen des Sammelpunktes für alle bei eintretender neuer Gefahr. Dieses Symbol ist der König; in ihm verehrt daher der Bürger unbewußt den sichtbaren Repräsentanten, ja die leibhaftige Verkörperung des Wahnes selbst, welcher ihn, bereits über die ihm mögliche gemeine Vorstellungsweise vom Wesen der Dinge ihn hinausführend, in der Weise beherrscht und veredelt, daß er sich als Patriot zu zeigen vermag.

Was nun etwa über den Patriotismus, diese für das Bestehen des Staates genügende Form des Wahnes, hinausliegt, wird dem Staatsbürger als solchem nicht weiter erkennbar, sondern die Erkenntnis hiervon kann eigentlich erst dem Könige oder denen, welche sein persönliches Interesse zu dem ihrigen zu machen vermögen, sich nahe bringen. Erst von der Höhe des Königtumes herab kann die noch dürftige Form erkannt werden, in welche der Wahn sich kleidet, um seinen nächsten Zweck, das Bestehen der Gattung, für jetzt als Staatsgenossenschaft zu erreichen. Wie der Patriotismus den Bürger für die Interessen des Staates hellsehend macht, läßt er ihn noch in Blindheit für das Interesse der Menschheit überhaupt, ja, seine wirksamste Kraft übt er darin aus, daß er diese Blindheit, die im gemeinen Lebensverkehre von Mensch zu Mensch oft schon sich bricht, auf das eifrigste verstärkt. Der Patriot ordnet sich seinem Staate unter, um diesen über alle andern Staaten zu erheben, und so gleichsam durch die Größe und Macht seines Vaterlandes mit reichen Zinsen sein ihm gebrachtes persönliches Opfer vergütet zu wissen. Ungerechtigkeit und Gewaltsamkeit gegen andre Staaten und Völker ist daher von je die wahre Kraftäußerung des Patriotismus gewesen. Zunächst ist hier noch die Sorge für die Selbsterhaltung wirksam, da die Ruhe, somit die Macht des eigenen Staates, nur durch die Machtlosigkeit der andern Staaten versichert werden zu können scheint, nach der von Machiavelli sehr richtig bezeichneten Maxime: „was du nicht willst, daß man dir zufüge, das füge dem andern zu!“ Daß die eigene Ruhe somit nur durch Gewalt und Ungerechtigkeit

gegen auswärts versichert werden kann, muß natürlich auch die eigene Ruhe stets problematisch erscheinen lassen: namentlich muß hierdurch auch der Gewalt und Ungerechtigkeit im eigenen Staate immer die Türe geöffnet bleiben. Die Beschlüsse und Tätlichkeiten, die uns nach außen als gewaltsam kundgeben, können nie ohne gewaltsame Rückwirkung für uns selbst bleiben. Wenn moderne staatspolitische Optimisten von einem allgemeinen Rechtszustande, in welchem sich die Staaten heutzutage gegenseitig zueinander befänden, sprechen, darf man ihnen nur die Nötigung zur Unterhaltung und steten Steigerung der ungeheuren stehenden Heere vorführen, um sie im Gegenteile von der wirklichen Rechtslosigkeit dieses Zustandes zu überführen. Indem es uns nicht einfällt, zeigen zu wollen, wie dies anders sein könnte, bestätigen wir eben nur, daß wir in beständigem, nur durch Waffenstillstände unterbrochenem Kriege nach außen leben, und daß diesem Zustande der innere Zustand des Staates nicht so wesentlich unähnlich ist, daß er als sein vollkommenes Gegenteil gelten dürfte. Bleibt immer die Grundangelegenheit alles Staatswesens die Versicherung der Stabilität, und ist diese Versicherung daran gebunden, daß keine Partei ein unabweisliches Bedürfnis zu einer Grundveränderung empfindet; ist demnach, um diesem Falle vorzubeugen, es unerläßlich, dem dringenden Bedürfnisse des Augenblickes stets zu rechter Zeit abzuhelfen, und darf zur Erkenntnis dieses Bedürfnisses die gemeine praktische Intelligenz des Bürgers für genügend, ja einzig entsprechend gehalten werden: so haben wir anderseits doch auch ersehen, wie die höchste gemeinsame Tendenz des Staates nur durch einen Wahn kräftig aufrecht erhalten werden konnte; und da wir diesen Wahn, als Patriotismus, nicht für wirklich rein, und dem Zwecke der menschlichen Gattung, als solcher, vollkommen entsprechend, erkennen mußten, so haben wir nun auch in diesem Wahne zugleich den gefährlichen Feind der öffentlichen Ruhe und Gerechtigkeit in das Auge zu fassen.

Derselbe Wahn, der den egoistischen Bürger zu den aufopferungsvollsten Handlungen bestimmt, kann durch Irreleitung ebenso zu den heillosesten Verwirrungen und der Ruhe schädlichsten Handlungen führen.

Der Grund hiervon liegt in der gar nicht gering genug zu schätzenden Schwäche der durchschnittlichen menschlichen In-

telligenz, sowie in den so höchst verschiedenen Graden und Abstufungen des Erkenntnisvermögens der Einzelnen, welche zusammengenommen die sogenannte öffentliche Meinung zustande bringen. Die wirklich Achtung vor dieser „öffentlichen Meinung" gründet sich auf der zweifellos sicheren Wahrnehmung dessen, daß niemand richtiger als die Gemeinde selbst ihres wahrhaften nächsten Lebensbedürfnisses inne wird, und die Mittel zur Befriedigung desselben aufzufinden vermag: es wäre bedenklich, wenn hierfür der Mensch mangelhafter organisiert sein sollte, als das Tier. Dennoch werden wir aber oft zu der gegenteiligen Ansicht gedrängt, wenn wir sehen, wie der gewöhnliche Menschenverstand selbst hierfür, d. h. für die richtige Erkenntnis seiner nächsten, gemeinsten Bedürfnisse wenigstens nicht in dem Grade ausreicht, daß es in geselliger Weise und gemeinschaftlich befriedigt werde: wirklich zeigt uns das Vorhandensein von Bettlern, und zuzeiten sogar von Verhungernden, wie schwach es im Grunde um den gemeinsten Menschenverstand stehen müsse. Wir treffen also bereits hier auf eine große Schwierigkeit, die es kosten muß, wirkliche Vernunft in die gemeinsamen Bestimmungen der Menschen zu bringen: mag hiervon wohl der unermeßliche Egoismus jedes einzelnen der Grund sein, der ihn, seine Intelligenz weit überflügelnd, gerade da, wo nur durch Zurückdrängung des Egoismus und Schärfung des Verstandes zur rechten Erkenntnis gelangt werden kann, zu gemeinsamen Beschlüssen bestimmt, so ist eben hier aber die Einwirkung eines falschen Wahnes recht deutlich zu erkennen. Dieser Wahn findet von jeher nur den unersättlichen Egoismus zur Nahrung: diesem wird er aber von außen vorgespiegelt, nämlich durch ebenso egoistische, aber mit einem höheren, wenn auch nicht hohen, Grade von Intelligenz begabte, ehrgeizige Individuen. Diese absichtliche Verwendung und bewußte oder unbewußte Irreleitung des Wahnes kann sich nur der dem Bürger einzig zugänglichen Form desselben, des Patriotismus, in irgendwelcher Entstellung bedienen: er wird sich somit immer als ein gemeinnützliches Streben äußern, und nie hat noch ein Demagog oder Intrigant ein Volk verführt, ohne es auf irgend eine Weise glauben zu machen, es sei in patriotischer Erregung begriffen. Im Patriotismus liegt somit selbst die Handhabe zur Verführung, und die Möglichkeit, die Mittel zu dieser Verführung sich

stets offen zu erhalten, liegt in der künstlich gepflegten großen Bedeutung, welche man der „öffentlichen Meinung" zuzuerkennen vorgibt.

Welche Bewandtnis es nun mit dieser „öffentlichen Meinung" hat, dürften diejenigen am besten wissen, welche die Achtung vor ihr stets im Munde führen und geradeswegs als religiöse Forderung aufstellen. Als ihr Organ gibt sich in unsern Zeiten die „Presse" aus: sie würde sich aufrichtig eigentlich deren Schöpferin nennen können, zieht es jedoch vor, ihre anderseits jedem denkenden und ernsten Beobachter offenliegende, sittliche wie intellektuale Schwäche, ihren gänzlichen Mangel an Selbständigkeit und wahrhaftem Urteile, hinter der hohen Mission zu verbergen, welche sie, im Dienste dieser einzig die Menschenwürde repräsentierenden öffentlichen Meinung, sonderbarerweise zu jeder Unwürdigkeit, zu jedem Widerspruche, zum heutigen Verrat an dem, was gestern für heilig erklärt wurde, bestimmt. Da, wie wir sonst sehen, alles Heilige nur in die Welt zu treten scheint, um zu unheiligen Zwecken verwendet zu werden, dürfte uns der offenbare Mißbrauch, der mit der öffentlichen Meinung getrieben wird, vielleicht noch nicht zu dem Schlusse auf deren üble Beschaffenheit an und für sich berechtigen: nur ist ihr wirkliches Vorhandensein schwierig, oder fast gar nicht nachzuweisen, da sie, ihrer subsumierten Natur nach, nicht im einzelnen Individuum als solchem sich manifestieren kann, wie jeder andre edle Wahn es tut, als welchen wir immerhin den Patriotismus bezeichnen, und welcher gerade im einzelnen Individuum seine stärkste und kenntlichste Manifestation kundgibt. Der vermeintliche Vertreter der „öffentlichen Meinung" gibt sich dagegen immer nur als ihren willenlosen Sklaven zu erkennen, und es ist dieser wunderlichen Macht somit nicht anders beizukommen, als — indem man sie macht. Dies geschieht dann in Wahrheit von der „Presse", und zwar mit dem vollen Eifer des aller Welt verständlichsten Treibens des industriellen Gewerbes. Während jeder Zeitungsschreiber in der Regel nichts andres repräsentiert, als das verkommene Literatentum oder verunglückte reine Geschäftswesen, bilden viele, oder gar alle Zeitungsschreiber zusammen, die ehrfurchtgebietende Macht der „Presse", die Sublimation des öffentlichen Geistes, der praktischen menschlichen Intelligenz, die unzweifel-

hafte Garantie des steten Fortschritts der Menschheit. Jeder bedient sich ihrer nach Bedürfnis, und sie selbst deutet die öffentliche Meinung durch ihr praktisches Verhalten darin an, daß sie für Geld und Vorteil jederzeit zu haben ist.

Es ist gewiß nicht so paradox, als es den Anschein hat, zu behaupten, daß mit der Erfindung der Buchdruckerkunst, ganz gewiß aber mit dem Aufkommen des Zeitungswesens, die Menschheit unmerklich von ihrer Befähigung zu gesundem Urteile verloren hat: nachweislich hat schon mit dem Überhandnehmen der schriftlichen Aufzeichnungen das plastische Gedächtnis, die ausgebreitete Befähigung zur poetischen Konzeption und Reproduktion, bedeutend und zunehmend abgenommen. Der gegenteilige Gewinn hieraus für die Entwicklung der menschlichen Fähigkeiten, im allerweitesten Überblicke gefaßt, muß wohl ebenfalls nachzuweisen sein; jedenfalls kommt er uns aber nicht unmittelbar zugute, denn ganze Generationen, zu denen die unsrige recht vollständig gehört, sind, wie man bei genauem Nachdenken erkennen muß, durch den Mißbrauch, welcher mit der gesunden menschlichen Urteilskraft durch die Wirksamkeit namentlich der modernen Tagespresse getrieben wird, und infolgedessen durch die Erschlaffung, in welche, bei dem allgemein menschlichen Bequemlichkeitshange dieses Urteilsvermögen versunken ist, dermaßen degradiert worden, daß die Menschen, gerade im Gegensatze zu dem, was sie sich vorlügen lassen, für die Teilnahme an wirklich großen Ideen immer unfähiger sich ausweisen.

Am schädlichsten für das gemeine Wohl leidet hierunter der einfache Sinn für Gerechtigkeit: es gibt keine Ungerechtigkeit, Einseitigkeit und Engherzigkeit, die nicht in der Kundgebung der „öffentlichen Meinung" ihren Ausdruck fände, und zwar — was das Gehässige der Sache vermehrt — stets mit der Leidenschaftlichkeit, welche, für den Anschein, der Wärme des wahren Patriotismus entlehnt ist, an sich aber stets den eigensüchtigsten Motiven der Menschen entspringt. Wer dies genau erfahren will, hat nur der „öffentlichen Meinung" entgegenzutreten, oder ihr gar zu trotzen: er wird erkennen, daß er hier auf den unzugänglichsten Tyrannen trifft; und niemand wird mehr dazu gedrängt, unter seinem Despotismus zu leiden, als der Monarch, eben weil er der Repräsentant desselben Patriotismus ist, dessen gemeinschädliche Entartung ihm in der

„öffentlichen Meinung“ mit der Anmaßung, von ganz derselben Gattung zu sein, entgegentritt.

Im eigentlichsten Interesse des Königs, welches in Wahrheit nur das des reinsten Patriotismus sein kann, scheidet sich dessen unwürdige Stellvertreterin, die öffentliche Meinung, als Interesse der egoistischen Gemeinheit der Masse aus, und die Nötigung, ihren Forderungen dennoch nachzugeben, wird zum ersten Quelle des höheren Leidens, welches nur der König eigentlich als wirklich persönliches erfährt. Rechnen wir hierzu, welche Opfer persönlicher Freiheit an sich der Monarch der „Staatsraison“ zu bringen hat, und ermessen wir, wie gerade er nur in der Stellung ist, über den Pariotismus hinausliegende, rein menschliche Beziehungen, z. B. im Verkehre mit den Häuptern andrer Staaten, zu persönlichen Anliegenheiten zu machen, diese aber dann eben der Staatsrücksicht aufopfern zu müssen, so begreift es sich, wie von jeher Sage und Dichtung die Tragik des menschlichen Daseins gerade am Schicksale der Könige am deutlichsten und häufigsten zur Darstellung brachten. Erst am Lose und Leiden der Könige kann die tragische Bedeutung der Welt ganz und voll zur Erkenntnis gebracht werden. Bis zum Könige hinauf ist für jede Hemmung des menschlichen Willens, so weit dieser sich im Staate präzisiert, eine Befreiung denkbar, weil das Streben des Bürgers nicht über die Befriedigung gewisser, innerhalb des Staates zu beschwichtigender Bedürfnisse hinausgeht. Auch der Feldherr und Staatsmann bleibt noch praktischer Realist; er kann in seinen Unternehmungen unglücklich sein und erliegen, aber der Zufall konnte ihn auch begünstigen, das an und für sich nicht Unmögliche zu erreichen: denn er dient immer nur einem bestimmten, praktischen Zwecke. Der König aber will das Ideal; er will Gerechtigkeit und Menschlichkeit; ja, wollte er sie nicht, wollte er nichts andres, als was der einzelne Bürger oder Parteiführer will, so würde gerade die Forderung, die seine Stellung an ihn macht, und welche ihm nur das ideale Interesse gestattet, indem sie ihn zum Verräter an der von ihm repräsentierten Idee macht, ihn in die Leiden versetzen, welche von je den tragischen Dichter zu ihrer Darstellung der Nichtigkeit des menschlichen Lebens und Trachtens überhaupt begeisterten. Wahre Gerechtigkeit und Menschlichkeit sind eben unzuverwirklichende Ideale: in der Stellung

sein, nach ihnen streben, ja zu ihrer Verwirklichung eine unabweisliche Forderung erkennen zu müssen, heißt zum Unglücke bestimmt sein. Was das durchaus edle, wahrhaft königliche Individuum hierdurch unmittelbar empfindet, bleibt aber auch dem für die Erkenntnis seiner tragischen Aufgabe unberufenen, nur durch natürliche Fügung auf den Thron gelangten Individuum in irgendwelcher, nur dem Königtum bestimmten, ungemeinen Art zu erfahren beschieden: der gemeine Kopf, das unedle Herz, welches in niederer Sphäre in vollen staatsbürgerlichen Ehren, mit sich und seiner Umgebung in gründlicher Übereinstimmung, sehr wohl bestehen konnte, verfällt auf der durch unvermeidliche Schickung ihm beschiedenen Höhe einer weithin reichenden und dauernden, an sich oft durchaus unbilligen, daher fast tragisch zu nennenden, Verachtung. Schon daß das für den Thron bestimmte Individuum keine Wahl hat, seinen rein menschlichen Neigungen keine Berechtigung zuerkennen darf, und eine große Stellung ausfüllen muß, zu der nur große Naturanlage befähigen kann, teilt ihm von vornherein ein übermenschliches Geschick zu, dem der Schwachbefähigte bis zur persönlichen Nichtigkeit erliegen muß. Der Hochbefähigte aber ist berufen, die wahre Tragik des Lebens in seiner erhabenen Stellung ganz und tief zu erfahren. Bei leidenschaftlicher, ehrgeiziger Auffassung des patriotischen Ideals wird er zum Heerführer und Eroberer, und unterwirft sich als solcher dem Lose des Gewaltsamen, der Treulosigkeit des Glückes: bei edelmütig menschlicher, mitleidvoller Tendenz der Naturanlage ist aber *er* berufen, tiefer und schmerzlicher, als alle andere, das Unzulängliche alles Strebens nach wirklicher, vollkommener Gerechtigkeit zu erkennen.

Ihm ist es daher beschieden, inniger und tiefer, als dem Staatsbürger, als solchem, es möglich ist, zu empfinden, wie der Menschheit ein unendlich tieferes und umfassenderes Bedürfnis innewohnt, als welches durch den Staat und dessen Ideal zu befriedigen ist. Wie daher der Patriotismus den Staatsbürger zu der höchsten ihm erreichbaren Höhe erhob, vermag nur die *Religion* ihn zur eigentlichen Menschenwürde zu führen.

Die *Religion* ist ihrem Wesen nach grundverschieden vom Staate. Genau in dem Grade erst ist eine reine, höchste Religion in die Welt getreten, als sie gänzlich vom Staate sich aus-

schied, und in sich diesen vollständig aufhob. Staat und Religion vollkommen vereinigt treffen wir nur da an, wo beide noch auf den rohesten Stufen ihrer Bildung und Bedeutung stehen. Die primitive Naturreligion dient einzig den Zwecken, für welche im ausgebildeten Staate der Patriotismus eintritt: mit der vollkommen entwickelten pratriotischen Tugend hat daher auch überall die alte Naturreligion für den Staat ihre Bedeutung verloren. So lange sie aber in Blüte ist, begreifen die Menschen unter ihren Göttern ihr höchstes praktisches Staatsinteresse: der Stammgott ist der Repräsentant der Zusammengehörigkeit der Stammesgenossen: die übrigen Naturgötter werden zu Penaten, Schützern des Hauses, der Stadt, der Felder und Herden. Erst da, wo diese Religionen im vollkommen ausgebildeten Staate vor der nun entwickelten patriotischen Pflicht erblaßten und zur unwesentlichen Zeremonienpflege herabsinken, erst da, wo das „Fatum" sich als politische Notwendigkeit darstellte, konnte die wirkliche Religion in die Welt treten. Ihre Grundlage ist das Gefühl der Unseligkeit des menschlichen Daseins, die tiefe Unbefriedigung des rein menschlichen Bedürfnisses durch den Staat. Ihr innerster Kern ist Verneinung der Welt, d. h. Erkenntnis der Welt als eines nur auf einer Täuschung beruhenden, flüchtigen und traumartigen Zustandes, sowie erstrebte Erlösung aus ihr, vorbereitet durch Entsagung, erreicht durch den Glauben.

In der wahren Religion findet somit eine vollständige Umkehr aller der Bestrebungen statt, welche den Staat gründeten und organisierten: was hier nicht zu erreichen war, gibt das menschliche Gemüt auf diesem Wege zu erlangen auf, um auf einem gänzlich entgegengesetzten sich dessen zu versichern. Der religiösen Vorstellung geht die Wahrheit auf, es müsse eine andre Welt geben, als diese, weil in ihr der unerlöschliche Glückseligkeitstrieb nicht zu stillen ist, dieser Trieb somit eine andre Welt zu seiner Erlösung fordert. Welches ist nun diese andre Welt? So weit die intellektualen Vorstellungsfähigkeiten des menschlichen Verstandes reichen, und in ihrer praktischen Anwendung als Vernunft sich geltend machen, ist durchaus keine Vorstellung zu gewinnen, welche nicht genau immer nur wieder diese selbe Welt des Bedürfnisses und des Wechsels erkennen ließe: da diese der Quell unsrer Unseligkeit ist, muß daher jene andre Welt der Erlösung von dieser Welt genau so verschieden

sein, als diejenige Erkenntnisart, durch welche wir sie erkennen sollen, verschieden von derjenigen sein muß, welcher einzig diese täuschende leidenvolle Welt sich darstellt.

Wir sahen, daß im Patriotismus bereits des einzelnen, durchaus nur vom persönlichen Interesse bestimmten Individuums, ein Wahn sich bemächtigt, welcher die Gefahr des Staates ihm als unendlich gesteigerte persönliche Gefahr erscheinen läßt, für deren Abwendung er sich dann mit ebenso gesteigertem Eifer aufopfert. Wo es nun aber gilt, dem im Grunde einzig sich entscheidenden persönlichen Egoismus die ganze Welt, den vollständigen Zusammenhang all' der Verhältnisse, in welchem ihm bisher einzig Befriedigung zu erlangen möglich schien, als nichtig empfinden zu lassen, seinen Eifer auf freiwilliges Entsagen und Leiden zu richten, um ihn von dieser Welt unabhängig zu machen, muß diese wunderwirkende Vorstellung, die wir, der gemeinen praktischen Vorstellungsweise gegenüber, nur als Wahn auffassen können, einen so erhabenen, mit allem übrigen durchaus unvergleichlichen Quell haben, daß der notwendige Schluß auf ihn aus dieser übernatürlichen Wirkung uns in Wahrheit als einzige Möglichkeit einer Vorstellung von ihm selbst gestattet sein kann. —

Wer die Erkenntnis des Wesens des christlichen Glaubens damit für abgetan hält, daß er diesen für eine versuchte Befriedigung des maßlosesten Egoismus erklärt, vermöge welcher etwa der Kontrahent gegen Entsagung und freiwilliges Leiden in diesem verhältnismäßig kurzen und flüchtigen Leben die ewige, nie endende Seligkeit gewänne, der würde hiermit genau nur die Vorstellungsart bezeichnen, welche allerdings dem unerschütterten menschlichen Egoismus einzig zugänglich ist, durchaus aber nicht die wahnverklärte Vorstellung, welche demjenigen zu eigen ist, der freiwilliges Entsagen und Leiden wirklich ausübt. Durch freiwilliges Leiden und Entsagen ist dagegen praktisch der Egoismus bereits aufgehoben, und wer sie erwählt, möge er damit was immer erreichen wollen, ist hierdurch in Wahrheit bereits der in Raum und Zeit befangenen Vorstellung enthoben; denn er kann unmöglich mehr ein in Zeit und Raum, seien diese auch als ewig und unermeßlich vorgestellt, liegendes Glück suchen, Das, was ihm die übermenschliche Kraft gibt, freiwillig zu leiden, muß bereits selbst von ihm als ein, jedem andern

unerkennbares, tiefinneres, gar nicht anders als durch äußere Leiden der Welt mitteilbares, Glück empfunden werden: es muß das unermeßlich erhabene Wonnegefühl der Weltüberwindung sein, gegen welche das eitle Behagen des Welteroberers geradezu kindisch nichtig erscheint.

Aus diesem, über alles erhabenen, Erfolge haben wir auf die Natur des göttlichen Wahnes selbst zu schließen; und um ihn uns irgendwie vorzustellen, haben wir daher genau auf das zu achten, wie er sich dem religiösen Weltüberwinder darstellt, indem wir uns eben nur diese Vorstellung rein zu wiederholen und zu vergegenwärtigen suchen, keineswegs aber so, wie wir ihn uns für unsre, von der des Religiösen gänzlich verschiedene Vorstellungsart etwa zurecht zu legen für gut halten möchten. —

Wie die höchste Kraft der Religion sich im Glauben kundgibt, liegt ihre wesentliche Bedeutung in ihrem Dogma. Nicht durch ihre praktische Bedeutung für den Staat, also durch ihr Moralgesetz, ist die Religion wichtig; denn die Grundzüge jeder Moral finden sich in jeder, auch der unvollkommensten Religion: sondern durch ihren unermeßlichen Wert für das Individuum bekundet die christliche Religion ihre erhabene Bedeutung, und zwar durch ihr Dogma. Das Wundervolle und ganz Unvergleichliche des religiösen Dogmas besteht darin, daß das, was auf dem Wege des Nachdenkens durch die richtigste philosophische Erkenntnis nur in negativer Form gefaßt werden kann, in ihm sich in positiver Form darstellt; d. h. wenn der Philosoph bis zur Darstellung der Irrigkeit und Ungeeignetheit derjenigen natürlichen Vorstellungsart gelangt, vermöge welcher uns die Welt, wie sie sich uns gemeinhin darstellt, als eine unzweifelhafte Realität erscheint; so stellt das religiöse Dogma die andre, bisher unerkannte Welt dar, und zwar mit solch' unfehlbarer Sicherheit und Bestimmtheit, daß der Religiöse, dem sie aufgegangen ist, hierüber in die unerschütterlichste, tiefbeseligendste Ruhe gerät. Wir müssen annehmen, daß der gemeinen menschlichen Erkenntnis diese in ihrer Wirkung so unsäglich beglückende, nur nach der Kategorie des Wahnes zu fassende Vorstellung, oder besser unmittelbare Wahrnehmung des Religiösen, wie ihrem Gehalte, so auch ihrer Gestalt nach, durchaus fremd und unvorstellbar bleibt. Was dagegen aus ihr und über sie, zu ihrer Mitteilung an den Profanen, an das Volk, kundgegeben

wird, kann nichts andres als eine Art von Allegorie sein, nämlich gewissermaßen eine Übertragung des Unaussprechlichen, nie Wahrgenommenen und aus unmittelbarer Anschauung Verständlichen, in die Sprache des gemeinen Lebens und der einzig ihm möglichen, an sich irrigen Erkenntnis. In dieser heiligen Allegorie wird versucht, der weltlichen Vorstellung das Geheimnis der göttlichen Offenbarung zuzuführen: sie kann sich zu dem vom Religiösen unmittelbar Angeschauten nur dem ähnlich verhalten, wie sich der am Tage erzählte Traum zu dem wirklichen Traume der Nacht verhält: diese Erzählung wird nämlich gerade für das Allerwesentlichste des Mitzuteilenden schon so stark mit den Eindrücken des gewöhnlichen Tageslebens behaftet, und durch sie entstellt sein, daß sie weder den Erzähler wirklich befriedigt — da er fühlt, es sei gerade das Wichtigste eigentlich ganz anders gewesen —, noch auch den Zuhörer mit der Sicherheit der Erfahrung von etwas vollkommen Begreiflichem und an sich Verständlichem erfüllt. Ist somit schon die uns selbst von dem tief erregenden Traume übrig bleibende Vorstellung eigentlich nur eine allegorische Übertragung, deren wesentliche Unübereinstimmung mit dem Originale uns als beängstigendes Bewußtsein verbleibt, und kann daher die vom Zuhörer empfangene Kenntnis nur eine im Grunde wesentlich entstellte Vorstellung von jenem Originale sein, so bleibt doch immerhin diese Mitteilung, wie sie ähnlich auch von der wirklich empfangenen göttlichen Offenbarung nicht anders zu erlangen ist, der einzige Weg zur Kundgebung dieser Empfängnis an den Laien: auf ihm bildet sich das Dogma, und dieses ist das der Welt einzig Erkenntliche der Offenbarung, welches sie daher auf Autorität anzunehmen hat, um an dem, was sie nicht selbst sah, mindestens durch Glauben teilhaftig zu werden. Daher wird dem Volke am allereindringlichsten eben der Glaube empfohlen: der Religiöse, durch eigene Anschauung des Heiles teilhaftig Gewordene, fühlt und weiß, daß der Laie, dem die Anschauung selbst noch fremd blieb, nur den Weg des Glaubens zur Erkenntnis des Göttlichen vor sich hat, und dieser muß, soll er erfolgreich sein, in dem Maße innig, unbedingt und zweifellos sein, als das Dogma in sich all' das Unbegreifliche, und der gemeinen Erkenntnis widerspruchvoll Dünkende enthält, welches durch die unvergleichliche Schwierigkeit seiner Abfassung bedingt war.

Die eigentliche Entstellung des durch göttliche Offenbarung erschauten Grundwesens der Religion, somit des wahrhaften, an sich der gemeinen Erkenntnis unmitteilbaren Grundwesens derselben, ist daher wohl durch die erwähnte Schwierigkeit der Abfassung des Dogmas im ersten Grunde selbst bedingt; sie wird an sich aber erst merklich und wirklich von da ab, wo die Natur des Dogmas nach der Form der gemeinen kausalen Erkenntnis in Untersuchung gezogen wird. Zu dem hieraus sich herleitenden Verderbnis der Religion selbst, deren Allerheiligstes eben das unbezweifelbare, durch innigen Glauben beseligende Dogma ist, führt die unausweichliche Forderung, es gegen die Angriffe der gemeinen menschlichen Erkenntnis zu verteidigen, dieser es zu erklären und faßlich zu machen. Diese Forderung wird in dem Grade drängender, als die Religion, die ihren ursprünglichen Quell nur im tiefsten Abgrunde des weltflüchtigen Gemütes hatte, wiederum in ein Verhältnis zum Staate tritt. Der die Jahrhunderte der Entwicklung der christlichen Religion zur Kirche und ihrer völligen Umbildung zum Staatsinstitute durchlaufende, in den mannigfachsten Formen immer wiederkehrende Streit über die Richtigkeit und Vernunftmäßigkeit des religiösen Dogmas und seiner Punkte, bietet uns die schmerzlich widerliche Belehrung der Krankheitsgeschichte eines Wahnsinnigen. Zwei absolut inkongruente, ihrer ganzen Natur nach vollständig verschiedene Anschauungs- und Erkenntnisarten, durchkreuzen sich in diesem Streite, ohne je inne werden zu lassen, daß sie eben grundverschieden seien; wobei man jedoch den wirklich religiösen Verteidigern des Dogmas mit Recht zuerkennen muß, daß sie grundsätzlich vom Bewußtsein der verschiedenartigen Erkenntnisweise, die ihnen im Gegensatze zu der weltlichen zu eigen, ausgingen; während das schreckliche Unrecht, zu welchem sie endlich gedrängt wurden, darin bestand, daß sie, da eben mit menschlicher Vernunft nichts auszurichten war, zum leidenschaftlichen Eifer und zur unmenschlichsten Anwendung der Gewalt sich hinreißen ließen, somit praktisch zum vollsten Gegensatze der Religiosität ausarteten. Die trostlos materialistische, industriell nüchterne, gänzlich entgöttlichte Gestaltung der modernen Welt verdankt sich dagegen dem entgegengesetzten Eifer des gemeinen praktischen Verstandes, das religiöse Dogma sich nach den Kausalgesetzen des Zusammenhanges der Phäno-

mene des natürlichen und bürgerlichen Lebens zu erklären, und was dieser Erklärungsweise widerstrebt, als vernunftloses Hirngespinst zu verwerfen. Nachdem die Kirche in ihrem Eifer zu den Waffen der staatsrechtlichen Exekution gegriffen, somit selbst zur politischen Macht sich gestaltet hatte, mußte, da zu solcher Macht jedenfalls im religiösen Dogma keine rechtliche Begründung lag, der Widerspruch, in den sie mit sich selbst geraten war, zur wirklich rechtlichen Waffe in der Hand ihrer Gegner werden; und wir sehen sie heutzutage, welcher andre Anschein auch noch mühsam gewahrt werden möge, zum staatlichen Institute erniedrigt, zum Zwecke des staatlichen Gemeinwesens verwendet, womit sie sich als nützlich, nicht aber mehr als göttlich erweist. —

Hätte hiermit aber auch die Religion aufgehört?

Gewiß nicht! Sie lebt nur da, wo sie ihren ursprünglichen Quell und einzig richtigen Sitz hat, im tiefsten, heiligsten Innern des Individuums, da, wohin nie ein Streit der Rationalisten und Supranaturalisten, noch des Klerus und des Staates gelangte; denn, dieses eben ist das Wesen der wahren Religion, daß sie, dem täuschenden Tagesscheine der Welt ab, in der Nacht des tiefsten Innern des menschlichen Gemütes als andres, von der Weltsonne gänzlich verschiedenes, nur aus dieser Tiefe aber wahrnehmbares Licht leuchtet. —

Es ist nicht anders! Die tiefste Erkenntnis läßt uns begreifen, daß im eigenen inneren Grunde des Gemütes, nicht aber aus der nur von außen uns vorgestellten Welt, die wahre Beruhigung uns kommen kann: unsre Wahrnehmungsorgane für die äußere Welt sind nur zur Auffindung der Mittel der Befriedigung für das Bedürfnis des dieser Welt gegenüber eben sich so vereinzelt und bedürftig vorkommenden Individuums bestimmt; unmöglich können wir mit denselben Organen den Grund der Einheit aller Wesen erkennen, sondern dies gestattet sich uns einzig durch das neue Erkenntnisvermögen, welches uns plötzlich wie durch Gnade erweckt wird, sobald die Eitelkeit der Welt sich uns selbst auf irgendwelchem Wege zum innigen Bewußtsein bringt. Der wahrhaft Religiöse weiß daher auch, daß er der Welt nicht eigentlich auf theoretischem Wege, oder gar durch Disputation und Kontroverse, seine innere, tief beseligende Anschauung mitteilen, und sie von der Wahrhaftigkeit

keit derselben überzeugen kann: er kann dies nur auf praktischem Wege durch das Beispiel, durch die Tat der Entsagung, der Aufopferung, durch unerschütterliche Sanftmut, durch die erhabene Heiterkeit des Ernstes, der sich über all' sein Tun verbreitet. Der Heilige, der Märtyrer, ist daher der wahre Vermittler des Heiles; an ihm erkennt das Volk auf die ihm einzig begreifliche Weise, von welchem Inhalte die Anschauung sein müsse, deren es selbst nur durch Glauben, noch nicht aber durch eigene, unmittelbare Erkenntnis teilhaftig werden kann. Es liegt daher ein tiefer und wahrhaftiger Sinn darin, daß das Volk nur durch seine innig geliebten Heiligen sich an Gott wendet, und es spricht nicht für die vermeintliche wahre Aufklärung unsres Zeitalters, daß z. B. jeder englische Krämer, sobald er seinen Sonntagsrock angezogen und das rechte Buch mit sich genommen hat, der Meinung ist, jetzt in unmittelbaren persönlichen Verkehr mit Gott zu treten. Ein richtiges Verständnis desjenigen Wahnes, in welchem sich ersichtlich eine höhere Welt der gemeinen menschlichen Vorstellungsweise dadurch mitteilt, daß er ihn eine innige Unterworfenheit unter diese empfinden läßt, ist dagegen einzig imstande, zur Erkenntnis der tiefsten Anliegen der Menschheit zu führen; wobei allerdings festzuhalten ist, daß zu jener Unterwerfung wir nur durch das bezeichnete Beispiel wahrer Heiligkeit veranlaßt werden dürfen, nicht aber von einem herrschwütigen Klerus durch eitle Berufung auf das bloße Dogma dazu aufgefordert werden können. —

Die bezeichnete Eigenschaft der wahrhaften Religiosität, welche sich, aus dem angegebenen tiefen Grunde, nicht durch Disput, sondern einzig durch das tätige Beispiel kundgibt, wird, wenn sie dem Könige innewohnt, zur einzigen, dem Staate wie der Religion vorteilhaften Offenbarung, durch welche diese mit jenem in Beziehung tritt. Wie ich zuvor nachwies, ist niemand mehr als er durch seine hohe, fast übermenschliche Stellung dazu gedrängt, das Leben nach seinem tiefsten Ernste zu erfassen, und — wenn er diese seiner Stellung einzig würdige Einsicht gewinnt — ist niemand des erhabenen Trostes und der Stärkung, wie nur die wahre Religion sie gewährt, bedürftiger, als er. Was keine Klugheit des Politikers erreicht, wird ihm, so ausgerüstet und befähigt, einzig dann möglich werden: aus jener Welt in diese blickend, wird der traurige Ernst, mit

welchem ihn der Anblick der dort herrschenden Leidenschaften erfüllt, ihn zur Ausübung strenger Gerechtigkeit befähigen; die innige Erkenntnis dessen, daß alle diese Leidenschaften aber nur aus dem einen großen Leiden der unerlösten Menschheit selbst entspringen, wird ihn hingegen mitleidend zur Gnade stimmen. Unbeugsame Gerechtigkeit, stets bereite Gnade — hier ist das Mysterium des königlichen Ideales! Dem Staate zugewandt, ihm zum Heile gereichend, entsteht die Möglichkeit der Erreichung dieses Ideales aber nicht aus der Tendenz des Staates, sondern aus der Religion: und hier wäre daher der glücklichste Vereinigungspunkt, in welchem Staat und Religion, wie in den ahnungsvollen Uranfängen beider, wiederum zusammenfielen. — —

Wir haben hier dem Könige eine so ungemeine, wiederholt als fast übermenschlich bezeichnete Stellung zugesprochen, daß die Frage nahe tritt, wie die stets gleiche Behauptung derselben dem menschlichen Individuum, auf dessen natürliche Befähigung wiederum immer nur die Möglichkeit hierzu berechnet ist, durchführbar sein soll, ohne zu erliegen. Wirklich herrscht so großer Zweifel an der Möglichkeit der Erreichung des königlichen Ideales, daß von vornherein in der Ausbildung der Staatsverfassungen hiergegen Bedacht genommen wird. Auch wir könnten uns die Befähigung eines Monarchen zur Erfüllung seiner höchsten Aufgabe nur unter ähnlichen Bedingungen vorstellen, wie wir sie beim Aufsuchen der Möglichkeit des Bestehens und Wirkens alles Ungemeinen und Außerordentlichen in dieser gemeinen Welt uns begreiflich zu machen veranlaßt sind. Jeder wahrhaft große Geist, wie ihn die stets überwuchernde Masse der menschlichen Generationskraft doch nur so ungeheuer selten hervorbringt, setzt uns bei näherer sympathischer Betrachtung in Erstaunen darüber, wie es ihm möglich ward, in dieser Welt längere Zeit, nämlich so lange, als er das ihm Genügende zu leisten hatte, auszuhalten.

Der große, wahrhaft edle Geist unterscheidet sich von der gemeinen Alltagsorganisation namentlich dadurch, daß jeder, oft der anscheinend geringste Anlaß des Lebens und Weltverkehrs imstande ist, sich ihm schnell im weitesten Zusammenhange mit

den wesentlichsten Grundphänomenen alles Daseins, somit das Leben und die Welt selbst in ihrer wirklichen, schrecklich ernsten Bedeutung zu zeigen: der naive gemeine Mensch, der für gewöhnlich nur das äußerlichste, für das augenblickliche Bedürfnis praktisch Verwendbare solcher Anlässe wahrnimmt, gerät, wenn dann einmal durch eine ungewöhnliche Fügung dieser schreckliche Ernst sich ihm plötzlich offenbart, in eine solche Bestürzung, daß der Selbstmord sehr häufig die Folge hiervon ist. Der ungewöhnliche, große Mensch befindet sich gewissermaßen täglich in der Lage, in welcher der gewöhnliche sofort am Leben verzweifelt. Gewiß schützt gegen diesen Erfolg den von mir gemeinten großen, wahrhaft religiösen Menschen eben der zur Norm aller Anschauung gewordene erhabene Ernst seiner innigen Urerkenntnis vom Wesen der Welt; er ist jeden Augenblick auf das furchtbare Phänomen gefaßt: auch ist er mit der Sanftmut und Geduld gewaffnet, welche ihn nie in leidenschaftliche Aufwallung über die etwa überraschende Erscheinung des Übels geraten lassen.

Dennoch müßte in ihm die Sehnsucht, dieser Welt gänzlich den Rücken zu wenden, notwendig und unabweislich zwingend anwachsen, wenn es nicht auch für ihn, wie für den in steter Sorge dahinlebenden gemeinen Menschen, eine gewisse Zerstreuung, eine periodische völlige Abwendung von dem, sonst ihm stets gegenwärtigen Ernste der Welt gäbe. Was für den gemeinen Menschen Unterhaltung und Vergnügen ist, muß für ihn, nur eben in der ihm entsprechenden edlen Form, ebenfalls vorhanden sein; und was ihm diese Abwendung, diese edle Täuschung, möglich macht, muß wiederum ein Werk jenes Menschen erlösenden Wahnes sein, der überall da seine Wunder verrichtet, wo die normale Anschauungsweise des Individuums sich nicht weiter zu helfen weiß. Dieser Wahn muß in diesem Falle aber vollkommen aufrichtig sein; er muß sich von vornherein als Täuschung bekennen, um von demjenigen willig aufgenommen zu werden, der wirklich nach zerstreuender Täuschung, in dem von mir gemeinten großen und ernsten Sinne, verlangt. Das vorgeführte Wahngebilde darf nie Veranlassung geben, den Ernst des Lebens durch einen möglichen Streit über seine Wirklichkeit und beweisbare Tatsächlichkeit anzuregen oder zurückzurufen, wie dies das religiöse Dogma tut: sondern seine eigenste Kraft

muß es gerade dadurch ausüben, daß es den bewußten Wahn an die Stelle der Realität setzt. Dies leistet die Kunst; und sie zeige ich daher beim Abschiede meinem hochgeliebten Freunde als den freundlichen Lebensheiland, der zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben hinausführt, dafür aber innerhalb des Lebens über dieses erhebt und es selbst uns als ein Spiel erscheinen läßt, das, wenn es selbst zwar auch ernst und schrecklich erscheint, uns hier doch wiederum nur als ein Wahngebilde gezeigt wird, welches uns als solches tröstet und der gemeinen Wahrhaftigkeit der Not entrückt. Das Werk der edelsten Kunst wird von ihm gern zugelassen werden, um, an die Stelle des Ernstes des Lebens tretend, ihm die Wirklichkeit wohltätig in den Wahn aufzulösen, in welchem sie selbst, diese ernste Wirklichkeit, uns endlich wiederum nur als Wahn erscheint: und im entrücktesten Hinblicke auf dieses wundervolle Wahnspiel wird ihm endlich das unaussprechliche Traumbild der heiligsten Offenbarung, urverwandt sinnvoll, deutlich und hell wiederkehren, — dasselbe göttliche Traumbild, das, im Disput der Kirchen und Sekten ihm immer unkenntlicher geworden, als endlich fast unverständliches Dogma ihn nur noch ängstigen konnte. Die Nichtigkeit der Welt, hier ist sie offen, harmlos, wie unter Lächeln zugestanden: denn, daß wir uns willig täuschen wollten, führte uns dahin, ohne alle Täuschung die Wirklichkeit der Welt zu erkennen. —

So ward es mir denn möglich, auch von diesem ernsten Ausgange in die wichtigsten Gebiete des Lebensernstes, ohne mich zu verlieren und ohne zu heucheln, zu meiner geliebten Kunst zurückzukehren. Wird mein Freund mich teilnahmvoll verstehen, wenn ich bekenne, auf diesem Wege erst das volle Bewußtsein ihrer Heiterkeit wiedergewonnen zu haben?

Deutsche Kunst und deutsche Politik.

I.

In seinen vortrefflichen „Untersuchungen über das europäische Gleichgewicht" schließt Constantin Frantz seine Darstellung des in der Napoleonischen Propaganda ausgesprochenen Einflusses der französischen Politik auf das europäische Staatensystem mit folgendem Satze ab:

„Es ist aber eben nichts andres als die Macht der französischen Zivilisation, worauf diese Propaganda beruht, und ohne welche sie selbst ganz machtlos sein würde. Sich der Herrschaft dieser materialistischen Zivilisation zu entziehen ist darum der einzig wirksame Damm gegen diese Propaganda. Und dies gerade ist Deutschlands Beruf, weil von allen Kontinentalländern nur Deutschland die erforderlichen Anlagen und Kräfte des Geistes und Gemütes besitzt, um eine edlere Bildung zur Geltung zu bringen, gegen welche die französische Zivilisation keine Macht mehr haben wird. Das wäre die rechte deutsche Propaganda und ein sehr wesentlicher Beitrag zur Wiederherstellung des europäischen Gleichgewichtes."

Wir stellen diesen Ausspruch eines der umfassendsten und originellsten politischen Denker und Schriftsteller, auf welchen die deutsche Nation stolz zu sein hätte, wenn sie nur erst ihn zu beachten verstünde, an die Spitze einer Reihe von Untersuchungen, zu welchen das wohl nicht uninteressante Problem des Verhältnisses der Kunst zur Politik im allgemeinen, der deutschen Kunst-

bestrebungen zu dem Streben der Deutschen nach einer höheren politischen Bedeutung im besonderen, uns anregt. Dieses besondere Verhältnis läßt sich auf den ersten Blick als so eigentümlicher Art erkennen, daß es lohnend erscheint, von ihm aus auf jenes allgemeinere Verhältnis prüfend und vergleichend weiter zu schließen, — lohnend für die Hebung eines edlen Selbstvertrauens der Deutschen, weil eben die universale Bedeutung schon dieses besonderen Verhältnisses, wie mit ihr den Bestrebungen der andern Nationen zugleich versöhnend entgegengetreten wird, den vorzüglichen Beruf zu dieser Versöhnung sehr erkenntlich der Anlage und Entwicklung des deutschen Geistes zuspricht.

Daß Kunst und Wissenschaft ihren ganz eigenen, vom politischen Leben eines Volkes durchaus abseits liegenden Weg der Entwicklung, der Blüte und des Verfalles gingen, hat diejenigen bedünken müssen, welche vorzüglich die Wiedergeburt der neueren Kunst unter den politischen Verhältnissen der Ausgangsperiode des Mittelalters in Betracht zogen, und einen fördernden Zusammenhang des Verfalles der römischen Kirche, der Herrschaft der dynastischen Intrigue in den italienischen Staaten, sowie des Druckes der geistlichen Inquisition in Spanien, mit der unerhörten Kunstblüte Italiens und Spaniens in der gleichen Zeit unmöglich anerkennen zu dürfen glaubten. Daß das heutige Frankreich an der Spitze der europäischen Zivilisation steht, und dabei gerade die tiefste Verkommenheit an wahrhaft geistiger Produktivität aufdeckt, erscheint als neuer Widerspruch: hier, wo Glanz, Macht und anerkannte Herrschaft über alle nur erdenklichen Formen des öffentlichen Lebens fast aller Länder und Völker unleugbar vorliegen, verzweifelt der beste Geist des sich selbst so vorzüglich geistreich dünkenden Volkes an der Möglichkeit, aus den Irrwegen des entwürdigendsten Materialismus zu irgendwelcher Anschauung des Schönen sich aufzuschwingen. Soll dort den nie verschwindenden Klagen über die Beschränkung der politischen Freiheit der Nation recht gegeben werden (und man schmeichelt sich damit, hierin einzig den Grund auch der Verderbnis des öffentlichen Kunstgeistes zu erkennen), so dürften diese Klagen nicht ohne Grund mit dem Hinweis auf jene Perioden der italienischen und spanischen Kunstblüte bekämpft werden, wo äußerer Glanz und entscheidender Einfluß auf

die Zivilisation Europas mit sogenannter politischer Unfreiheit, nicht unähnlich wie jetzt in Frankreich, Hand in Hand gingen. Daß die Franzosen zu keiner Zeit ihres Glanzes eine der italienischen nur entfernt gleichkommende Kunst oder eine an die spanische hinanreichende poetische Literatur hervorbringen konnten, muß einen besonderen Grund haben. Vielleicht erklärt er sich aus einem Vergleiche Deutschlands mit Frankreich zu einer Zeit des größten Glanzes des letzteren und des tiefsten Verfalles des ersteren. Dort Louis XIV., hier ein deutscher Philosoph, welcher in dem glänzenden Despoten Frankreichs den berufenen Herrn der Welt erblicken zu müssen glaubte: unleugbar ein Ausdruck des tiefsten Elends der deutschen Nation! Damals stellten Louis XIV. und seine Höflinge auch für das, was als schön gelten sollte, die Gesetze auf, über welche im tiefsten Grunde der Anschauung der Dinge die Franzosen noch unter Napoleon III. nicht hinausgekommen sind; von hier an das Vergessen der eigenen Geschichte, die Ausrottung der eigenen Keime einer nationalen Dichtkunst, die Verderbnis der aus Italien und Spanien eingeführten Kunst und Poesie, die Umformung der Schönheit in die Eleganz, der Anmut in den Anstand. Unmöglich ist es für uns zu erkennen, was die wahrhaften Anlagen des französischen Volkes aus sich hätten erzeugen können; es hat sich, wenigstens in dem, was als seine „Zivilisation" gilt, so gänzlich dieser Anlagen selbst entäußert, daß wir nicht mehr darauf zu schließen vermögen, wie es sich ohne diese Umformung ausnehmen würde. Und solches geschah diesem Volke, als es sich auf einer hohen Stufe seines Glanzes und seiner Macht befand, in seinem Fürsten selbstvergessen sich widerspiegelte; es geschah mit so bestimmter Energie, diese seine zivilisierte Form drückte sich allen europäischen Völkern so eindringlich auf, daß man noch heute mit dem Blick in die Befreiung von diesem Joche in das Chaos zu sehen glaubt, in welchem mit Recht der Franzose sich auch als völliger Barbar angelangt sieht, sobald er aus der Sphäre seiner Zivilisation sich hinausschwingt.

Ermißt man das wahrhaft Freiheitsmörderische dieses Einflusses, welcher das eigentümlichste deutsche Herrschergenie der neueren Zeit, Friedrich den Großen, wiederum so gänzlich beherrschte, daß er mit geradeswegs leidenschaftlicher Verachtung

auf deutsches Wesen herabblickte, so müssen wir gestehen, daß eine Erlösung aus diesem ersichtlichen Verkommnis der europäischen Menschheit an Wichtigkeit nicht ungleich der Tat der Zertrümmerung des römischen Weltreiches mit seiner nivellierenden, endlich ertötenden Zivilisation erachtet werden könnte. Wie dort eine völlige Regeneration des europäischen Völkerblutes nötig war, dürfte hier eine Wiedergeburt des Völkergeistes erforderlich sein, und wirklich scheint es derselben Nation, von welcher einst jene Regeneration ausging, vorbehalten zu sein, auch diese Wiedergeburt zu vollbringen; denn so ersichtlich nachweisbar, wie kaum ein andres Datum der Geschichte, ist die eigene Wiedergeburt des deutschen Volkes aus dem deutschen Geiste hervorgegangen, im vollen Gegensatze zu der übrigen „Renaissance“ der neueren Kulturvölker Europas, von denen wenigstens an dem französischen Volke ebenso ersichtlich statt einer Wiedergeburt eine unerhört und unvergleichlich willkürliche bloße Umformung auf rein mechanischem Wege von oben nachzuweisen ist.

Eben zu der Zeit, in welcher der genialste deutscher Herrscher nur mit Abscheu über den Dunstkreis jener französischen Zivilisation hinwegzublicken vermochte, ging diese in der Geschichte beispiellose Wiedergeburt des deutschen Volkes aus dem Geiste vor sich. Von ihr singt Schiller:

„Kein Augustisch Alter blühte,
Keines Medicäers Güte
  Lächelte der deutschen Kunst;
Sie ward nicht gepflegt vom Ruhme,
Sie entfaltete die Blume
  Nicht am Strahl der Fürstengunst.“

Wollen wir diesen so sprechenden Reimen des großen Dichters in schlichter Prosa noch beifügen, daß bei der Wiedergeburt der deutschen Kunst von einer Zeit die Rede ist, wo anderseits ohne seine Fürstenhäuser das deutsche Volk kaum noch zu erkennen war, daß nach der unerhörten Zertrümmerung aller bürgerlichen Kultur in Deutschland durch den dreißigjährigen Krieg *alle* Macht, ja selbst alle Fähigkeit der Bewegung in irgendwelcher Lebenssphäre einzig in der fürstlichen Gewalt lag, und daß diese fürstlichen Höfe, in welchen einzig die Macht, ja die Existenz der deutschen Nation sich aussprach, mit fast skrupulöser Gewissen-

haftigkeit sich als dürftige Nachbildungen des französischen Königshofes gebärdeten, so erhalten wir einen allerdings zu ernstem Nachdenken herausfordernden Kommentar der Schillerschen Strophe. Sollte uns bei diesem Nachsinnen ein stolzes Wohlgefühl von der unversiegbaren Kraft des deutschen Geistes entstehen, und würden wir, von diesem Gefühle geleitet, uns zu der Annahme ermutigen können, daß im Grunde genommen schon jetzt, trotz des fast noch ungebrochenen Einflusses der französischen Zivilisation auf den öffentlichen Geist der europäischen Völker, ihr dieser deutscher Geist als gleichmächtig gerüsteter Nebenbuhler gegenüberstünde, so möchten wir, um diesen Gegensatz auch seiner politischen Bedeutung nach zu bezeichnen, in Kürze den Satz aufstellen: die französische Zivilisation sei ohne das Volk, die deutsche Kunst ohne die Fürsten entstanden; die erstere könne zu keiner gemütlichen Tiefe gelangen, weil sie das Volk nur überkleide, nicht aber ihm in das Herz dringe; der zweiten gebräche es dagegen an Macht und adeliger Vollendung, weil sie die Höfe der Fürsten noch nicht erreichen und die Herzen der Herrscher dem deutschen Geiste noch nicht erschließen konnte. Das Fortbestehen der Herrschaft der französischen Zivilisation fiele daher mit dem Fortbestehen einer wahrhaftigen Entfremdung zwischen dem Geiste des deutschen Volkes und dem Geiste seiner Fürsten zusammen; es wäre demnach der Triumph der französischen, seit Richelieu auf die europäische Hegemonie zielenden Politik, diese Entfremdung aufrecht zu erhalten und zu vervollständigen: wie dieser die religiösen Streitigkeiten und die Machtantagonismen zwischen Fürsten und Reich zur Begründung der französischen Oberherrschaft benützte, so würde es, unter den veränderten Zeitumständen, die fortgesetzte Sorge begabter französischer Gewalthaber sein müssen, den verführerischen Einfluß der französischen Zivilisation, wenn nicht zur Unterjochung der europäischen Völker, doch zur offenbaren Unterordnung des Geistes der deutschen Höfe unter ihre Macht anzuwenden. Vollständig gelang dieses Unterjochungsmittel im vorigen Jahrhunderte, wo wir mit Erröten sehen, daß deutsche Fürsten mit zugesandten französischen Tänzerinnen und italienischen Sängern in nicht viel ehrenderer Weise gefangen und dem deutschen Volke entfremdet wurden, wie noch heute wilde Neger-

fürsten durch Glasperlen und klingende Schellen betört werden. Wie mit dem Volke zu verfahren wäre, welchem seine gleichgültig gewordenen Fürsten endlich ganz entführt wurden, ersehen wir aus einem Briefe des großen Napoleon an dessen Bruder, den er zum König von Holland bestellt: diesem machte jener Vorwürfe, dem Nationalgeiste seines Landes zu viel nachzugeben, wogegen er ihm, hätte er das Land besser französiert, noch ein Stück des nördlichen Deutschlands zu seinem Königreiche hinzugegeben haben würde, „puisque c'eût été un noyau de peuple, qui eût dépaysé davantage l'esprit allemand, ce qui est le premier but de ma politique", wie es in dem betreffenden Briefe heißt. — Hier stehen sie sich nackt gegenüber, dieser „esprit allemand" und die französische Zivilisation: zwischen ihnen die deutschen Fürsten, von denen jene edle Schillersche Strophe singt. —

Offenbar lohnt sich nun die Betrachtung des näheren Verhältnisses dieses deutschen Geistes zu den Fürsten des deutschen Volkes: wohl dürfte sie zu einer ernsten Forderung führen. Denn notwendig werden wir an den Punkt geleitet werden, wo es im Kampfe zwischen französischer Zivilisation und deutschem Geiste sich um die Frage des Bestehens der deutschen Fürsten handelt. Sind die deutschen Fürsten nicht die treuen Träger des deutschen Geistes; helfen sie, bewußt oder unbewußt, der französischen Zivilisation zum Siege über den von ihnen selbst noch so traurig verkannten und unbeachteten deutschen Geist, so sind ihre Tage gezählt, der Schlag komme von dort oder hier. Eine ernste, weltgeschichtlich entscheidende Frage tritt somit an uns heran: sollten wir irren, wenn wir, von unserm Ausgangspunkte, der deutschen Kunst, sie betrachtend, ihr eine so große und ernste Bedeutung geben, so möge ein näheres Eingehen auf dieselbe uns zur deutlichen Aufklärung verhelfen.

II.

Es ist erhebend und hoch ermutigend für uns, zu sehen daß der deutsche Geist, als er sich mit der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts aus seiner tiefsten Verkommenheit

erhob, nicht einer neuen Geburt, sondern wirklich nur einer Wiedergeburt bedurfte: er konnte über zwei verlorene Jahrhunderte hinüber demselben Geiste die Hand reichen, der damals in weiter Verzweigung über das heilige römische Reich deutscher Nation seine kräftig treibenden Keime verbreitete, und von dessen Wirken auch auf die plastische Gestaltung der Zivilisation Europas wir nicht gering zu denken haben, wenn wir uns erinnern, daß die schöne, so mannigfaltig individuelle, phantasiereiche deutsche Kleidertracht damals von allen Völkern Europas aufgenommen war. Betrachtet zwei Porträts: hier Dürer, dort Leibniz: welches Grauen vor der unseligen Zeit unsres Verfalles weckt uns der vergleichende Anblick! Heil den herrlichen Geistern, die zuerst dieses Grauen empfanden und den Blick über die Jahrhunderte hinüber aussandten, um sich selbst wieder erkennen zu dürfen! Da fand es sich denn, daß es nicht Schlaffheit gewesen war, was das deutsche Volk in sein Elend versenkt hatte: es hatte seinen dreißigjährigen Krieg um seine Geistesfreiheit gekämpft; die war gewonnen, und ermattete der Leib in Blut und Wunden, der Geist blieb frei, selbst unter der französischen Allongeperücke. Heil euch, Winckelmann und Lessing, die ihr noch über die Jahrhunderte der eigenen deutschen Herrlichkeit hinweg den urverwandten göttlichen Hellenen fandet und erkanntet, das reine Ideal menschlicher Schönheit dem vom Puderstaub umflorten Blicke der französisch zivilisierten Menschheit erschlosset! Heil dir, Goethe, der du die Helena dem Faust, das griechische Ideal dem deutschen Geiste vermählen konntest! Heil dir, Schiller, der du dem wiedergeborenen Geiste die Gestalt des „deutschen Jünglings“ gabest, der sich mit Verachtung dem Stolze Britanniens, der Pariser Sinnenverlockung gegenüberstellt! Wer war dieser „deutsche Jüngling“? Hat man je von einem französischen, einem englischen „Jünglinge“ gehört? Und wie untrüglich deutlich und greifbar faßlich verstehen wir doch sogleich diesen „deutschen Jüngling“! Diesen Jüngling, der in Mozarts keuscher Melodie den italienischen Kastraten beschämte, in Beethovens Symphonie männlichen Mut zu kühner, welterlösender Tat gewann! Und dieser Jüngling war es, der sich endlich auf das Schlachtfeld stürzte, um, da seine Fürsten alles, Reich, Land, Ehre verloren, dem Volke seine Freiheit, den Fürsten selbst ihre verwirkten Throne

wieder zu erobern. Und wie ward diesem „Jünglinge" gelohnt? Es gibt in der Geschichte keinen schwärzeren Undank, als den Verrat der deutschen Fürsten an dem Geiste ihres Volkes, und mancher guten, edlen und aufopfernden Tat ihrerseits wird es bedürfen, um diesen Verrat zu sühnen. Wir hoffen auf diese Taten, und deshalb sei die Sünde kräftig nachgewiesen.

Wie war es möglich, daß die Fürsten der unvergleichlich glorreichen Wiedergeburt des deutschen Geistes mit gänzlicher Unbeachtung zusehen, und auch nicht die mindeste Wirkung auf ihre Ansicht vom Charakter ihres Volkes davon empfangen mochten? Womit diese unglaubliche Blindheit sich erklären, die selbst nicht einmal die Zwecke ihrer dynastischen Politik aus diesem unendlich regen Geiste nützlich zu fördern verstand? — Der Grund der Verderbnis des deutschen Herzens gerade in diesen höchsten Regionen der deutschen Nation liegt wohl tief und weit ab, vielleicht zum Teil selbst in der universalen Anlage des deutschen Wesens. Das Deutsche Reich war nicht ein eng nationaler Staat, und himmelweit verschieden von dem, was heutzutage im Sinne eines solchen dem Verlangen der getrennten und zertretenen schwächeren Nationalvölker vorschwebt. Deutsche Kaisersöhne mußten vier europäische Sprachen erlernen, um einem gerechten Verkehr mit den Gliedern des Reiches gewachsen zu sein. Die Geschicke ganz Europas faßten sich in den Sorgen der Politik des deutschen Kaiserhofes zusammen; und nie, selbst im tiefsten Verfalle des Reiches, änderte diese Bestimmung sich gänzlich. Nur daß endlich der Kaiserhof in Wien, bei seiner Schwäche dem Reiche gegenüber, mehr vom spanischen und römischen Interesse geleitet wurde, als auf dieses seinen Einfluß ausübte, so daß in der verhängnisvollsten Zeit das Reich einem Gasthofe glich, in welchem nicht mehr der Wirt, sondern die Gäste die Rechnung machten. Geriet der Wiener Hof so fast gänzlich in das spanisch-römische Geleise, so herrschte dagegen an dem einzig endlich machtvoll ihm gegenübertretenden Berliner Hofe die Tendenz der französischen Zivilisation, nachdem sie die geringeren Fürstenhöfe, an ihrer Spitze den sächsischen, vollkommen in ihr Geleise gezogen hatte. Diese Höfe verstanden unter Kunstpflege im Grunde nichts andres mehr, als Herbeischaffung eines französischen Balletts oder einer italienischen Oper, und dabei ist es, genau genommen, verblieben bis auf den

heutigen Tag. Gott weiß, wo und wie Goethe und Schiller verkommen wären, wenn der erstere nicht, mit Vermögen geboren, einen kleinen deutschen Fürsten, das Weimarische Wunder, zum persönlichen Freunde gewonnen, und schließlich in dieser Stellung auch für Schiller einigermaßen hätte sorgen können! Vermutlich wäre ihnen das Los Lessings, Mozarts und so vieler Edlen nicht erspart gewesen. Allein der „deutsche Jüngling", von dem wir reden, war nicht der Mann, der „Fürstengunst" im Sinne eines Racine und Lully zu bedürfen: er war berufen, „der Regeln Zwang" abzuwerfen, und wie dort, so hier im Völkerleben dem Zwange befreiend entgegenzutreten. Diesen Beruf erkannte denn auch ein geistvoller Staatsmann zur Zeit der höchsten Not, und als alle regelrecht geschulten Söldnerheere der Monarchen dem, nun nicht mehr als wohlgekräuselter Zivilisator, sondern als zermalmender Kriegsherr eingedrungenen Führer der französischen Macht gänzlich erlegen, die deutschen Fürsten nicht mehr der französischen Zivilisation, sondern auch ihrem politischen Despotismus unterworfen waren, da war es der „deutsche Jüngling", der nun zu Hilfe gerufen wurde, um mit den Waffen in der Hand zu zeigen, welcher Art dieser deutsche Geist sei, der in ihm wiedergeboren. Er zeigte der Welt seinen Adel. Zum Klang von Leier und Schwert schlug er seine Schlachten. Staunend mußte sich der gallische Cäsar fragen, warum er jetzt die Kosaken und Kroaten, die kaiserlichen und königlichen Gardisten nicht mehr zu schlagen vermöchte? Vielleicht ist auf Europas Thronen sein Neffe der einzige, welcher mit wahrer Besonnenheit die Frage zu beantworten weiß: er kennt und fürchtet den „deutschen Jüngling". Erkennt ihr ihn nun auch, denn ihr dürft ihn lieben.

Worin bestand nun dieser große Undank, mit welchem die Fürsten den rettenden Taten des deutschen Geistes lohnten? Den französischen Gewaltherrn waren sie los; aber die französische Zivilisation setzten sie wieder auf den Thron, um nach wie vor sich einzig von ihr gängeln zu lassen. Nur die Enkel jenes Louis XIV. hatten wieder in Macht gesetzt werden sollen; und wirklich sieht es aus, als ob des weiteren es nur darauf angekommen wäre, in Ruhe wieder Ballett und Oper sich vorführen zu lassen. Nur eines fügten sie diesen Wiedererrungenschaften hinzu: die Furcht vor dem deutschen Geiste. Der „Jüngling",

der sie errettete, mußte es entgelten, daß er seine ungeahnte Macht gezeigt. Ein traurigeres Mißverständnis, als dieses von nun ab durch ein volles halbes Jahrhundert sich hinziehende zwischen Volk und Fürsten in Deutschland, hat die Geschichte schwerlich aufzuweisen; und doch ist dieses Mißverständnis das einzige, was noch eine notdürftige Entschuldigung für den ausgeübten Undank abgeben kann. War früher der deutsche Geist eben nur aus Trägheit und Geschmacksverderbnis unbeachtet geblieben, so verwechselte man ihn nun, als seine Kraft sich auf den Schlachtfeldern kennen gelernt hatte, mit dem Geiste der bekämpften französischen Revolution, — da doch nun einmal alles nur im französischen Lichte und Geschmacke betrachtet werden mußte. Der deutsche Jüngling, welcher den Soldatenrock ablegte und, statt zum französischen Frack, nun zum altdeutschen Rocke griff, galt bald als Jakobiner, der sich auf deutschen Universitäten nichts Geringerem als dem Studium des universellen Königsmordes hingäbe. Oder sollte der Kern des Mißverständnisses hiermit zu grob gefaßt sein? Desto schlimmer, wenn wir annehmen dürften, daß der Geist der deutschen Wiedergeburt wirklich richtig erfaßt, und gerade gegen ihn mit Absicht feindlich verfahren worden wäre. Mit tiefer Trauer muß man bekennen, daß Irrtum und Erkenntnis sich hierin nicht allzu weit abzustehen scheinen, wonach für die Erklärung der beklagenswerten Folgen eines absichtlich gepflegten Mißverständnisses nur die niedrigsten Beweggründe einer trägen und gemeinen Genußsucht angeführt werden könnten. Denn wie gebärdete sich nun der aus dem Kriege heimkehrende „deutsche Jüngling"? Allerdings trieb es ihn, den deutschen Geist zu tätiger Wirksamkeit in das Leben zu führen; nicht aber die Einmischung in die eigentliche Politik war sein Ziel, sondern die Erneuung und Kräftigung der persönlichen und gesellschaftlichen Sittlichkeit. Deutlich spricht sich dies in der Gründung der „Burschenschaft" aus. Den jungen Kämpfern der Völkerschlachten stand es wohl an, der wüsten Rauflust und Schlägerwirtschaft der deutschen Studenten mit Strenge entgegenzutreten, der Völlerei und Trinksucht zu wehren; dagegen harte Leibesübung mit sorgsamer Gesetzmäßigkeit auszubilden, das Fluchen und Schwören abzuschaffen, und wahre herzliche Frömmigkeit durch das edle Gebot der Keuschheit zu krönen. Mit den hierdurch bekämpften Lastern

behaftet, traf den entarteten Söldner des dreißigjährigen Krieges die französische Zivilisation an; mit ihrer Hilfe jene Roheit gleißend zu übertünchen, schien den Fürsten für alle Zeiten genügend. Dagegen trachtete nun die Jugend selbst das einst von Tacitus dem „deutschen Jüngling" gespendete Lob zu verdienen. Welches Volk hat einen ähnlichen Vorgang in seiner Kulturgeschichte aufzuweisen?

Wahrlich, eine durchaus unvergleichliche Erscheinung. Hier war nichts von der finsteren, despotischen Askese, welche zuzeiten bei romanischen Völkern spurlos vorübergehende Wirkungen ausübte: denn diese Jugend war — wunderbar zu sagen! — fromm, ohne kirchlich gesinnt zu sein. Es ist, als ob Schillers Geist, die zartesten und edelsten seiner idealen Gestalten, hier auf einem altheimischen Boden Blut und Leben gewinnen wollten. Zu welcher gesellschaftlichen und staatlichen Bildung es hätte führen müssen, wenn die Fürsten diesen Geist der Jugend ihres Volkes verstanden, und ihn wohlmeinend zu großen Zwecken angeleitet hätten, ist gewiß nicht hoch genug anzuschlagen und schön genug vorzustellen. Die Verirrungen des Unberatenen wurden bald zu seinem Verderben benützt. Verspottung und Verfolgung säumten nicht, seine Blüte im Keime zu ersticken. Das alte Landsmannschaftswesen mit allen seinen, die Jugend zerrüttenden Lastern ward zuerst zur Bekämpfung und Verhöhnung der Burschenschaft neu belebt und gefördert, bis endlich, als die gewiß nicht absichtslos gesteigerten Verirrungen einen düster leidenschaftlichen Charakter annahmen, es den peinlichen Gerichten übergeben werden durfte, diesem deutschen „Demagogen"-Bunde ein gewaltsames Ende zu machen. — Einzig eine Heeresorganisation behielt Preußen bei, welche der Zeit des deutschen Aufschwunges entstammt war: mit diesem letzten Reste des sonst überall ausgerotteten deutschen Geistes gewann die Krone Preußen, zum Erstaunen der ganzen Welt, nach einem halben Jahrhunderte die Schlacht bei Königgrätz. So groß war der Schreck vor diesem Heere in allen europäischen Kriegsräten, daß selbst den als mächtigst angesehenen französischen Kriegsherrn das sorgende Verlangen ankommen mußte, so etwas, wie diese „Landwehr", seiner mit Recht so berühmten Armee einzubilden. Wir sahen vor kurzem, wie das ganze französische Volk gegen diese Gedanken sich sträubte. Dies hat also die

französische Zivilisation nicht zustande gebracht, was dem mit Füßen getretenen deutschen Geiste so schnell und dauernd gelang: ein wahrhaftes Volksheer zu bilden. Sie greift zum Ersatz hierfür zu neuen Gewehrerfindungen, Hinterladern und Infanteriekanonen. Wie wird Preußen dem entgegnen? Ebenfalls durch Vervollkommnung der Gewehre, oder — durch die Benutzung der Erkenntnis seiner wahren, für jetzt von keinem europäischen Volke ihm abzulernenden Machtmittel? — Ein großer Wendepunkt ist seit dieser merkwürdigen Schlacht, an deren Vorabend das fünfzigste Jahresfest der Gründung der deutschen Burschenschaft gefeiert wurde, eingetreten, und eine unermeßlich wichtige Entscheidung steht bevor: fast hat es den Anschein, als erkenne der Kaiser der Franzosen diese Wichtigkeit tiefer, als sie die Regierungen der deutschen Fürsten erfassen. Ein Wort des Siegers von Königgrätz, und eine neue Kraft steht in der Geschichte, gegen welche die französische Zivilisation für immer erbleicht.

Betrachten wir näher an den Folgen jenes von uns so bezeichneten Verrates am deutschen Geiste, was seitdem in einem vollen halben Jahrhunderte aus den Keimen seiner damals so berauschend hoffnungsvollen Blüte geworden ist; in welcher Weise deutsche Wissenschaft und Kunst, die einst die schönsten Erscheinungen des Völkerlebens hervorgerufen hatten, auf die Entwicklung der edlen Anlagen dieses Volkes gewirkt haben, seitdem sie als Feinde der Ruhe, wenigstens der Bequemlichkeit der deutschen Throne aufgefaßt und danach behandelt wurden. Vielleicht führt uns diese Betrachtung zu der deutlicheren Erkenntnis der begangenen Sünden, die wir dann milde nur als Fehler aufzufassen uns bemühen werden, für welche wir nur auf Verbesserung, nicht auf Sühne zu bestehen hätten, wenn wir schließlich auf eine wahrhaft erlösende, innige Verbindung der deutschen Fürsten mit ihren Völkern, auf ihre Durchdringung vom wahrhaften deutschen Geiste mahnend hinweisen.

III.

Nimmt man an, daß Zeiten eines großen politischen Aufschwunges dazu gehören, um die geistigen Anlagen eines Volkes zu hoher Blüte zu treiben, so hat man nun zu fragen, wie es

kommt, daß nach den deutschen Befreiungskriegen im Gegenteil ein erschreckend schneller Verfall der bis dahin sich steigernden Blüte offenkundig eintritt. Zwei Einsichten lassen sich hieraus gewinnen, nämlich sowohl in die Abhängigkeit, wie in die Unabhängigkeit des Kunstgenius eines Volkes von dem Stadium seines politischen Lebens. Gewiß muß auch die Geburt eines großen Kunstgenies in irgend einem Zusammenhange mit dem Geiste seiner Zeit und seines Volkes stehen; wenn wir in der Auffindung der geheimen Bänder dieses Zusammenhanges aber nicht durchaus willkürlich verfahren wollen, tun wir gewiß nicht Unrecht, der Natur ihr Geheimnis hier zu überlassen und zu bekennen, große Genies werden nach Gesetzen geboren, die wir nicht zu erfassen vermögen. Daß uns kein Genie, wie sie die Mitte des vorigen Jahrhunderts in so reicher Mannigfaltigkeit hervorbrachte, im Beginne dieses Jahrhunderts geboren wurde, hat gewiß nicht eigentlich mit dem politischen Leben der Nation etwas zu tun, daß hingegen die hohe Stufe geistiger Empfänglichkeit, auf welche uns das Kunstgenie der deutschen Wiedergeburt erhoben, so schnell wieder herabsank, daß das Volk sein reiches Erbe immer ungenützter sich entwenden ließ, dies ist allerdings aus dem Geiste der Reaktion gegen den Aufschwung der Freiheitskriege zu erklären. Daß der Schoß deutscher Mütter um jene Zeit uns keine größeren Dichter als Houwald, Müllner usw. geboren hatte, mag dem unerforschlichen Naturgeheimnis angehören; daß diese geringeren Talente die freien Geleise der großen deutschen Ahnen verließen, um in trübseligen Nachahmungen unverstandener romanischer Vorbilder sich bis zu kindischer Abgeschmacktheit zu verirren, und daß diese Verirrungen wirkliche Beachtung finden konnten, läßt aber mit Sicherheit auf einen trübseligen Geist, auf eine Stimmung großer Niedergeschlagenheit im Leben der Nation schließen. Immerhin lag in dieser sich begegnenden trübseligen Stimmung noch ein Zug von geistiger Freiheit: man möchte sagen, der abgespannte deutsche Geist half sich auf seine Weise. Das wahre Elend beginnt hingegen erst da, wo ihm auf andre Weise geholfen werden sollte.

Unleugbar war die entscheidendste Wirkung des Geistes der deutschen Wiedergeburt schließlich durch die dramatische Dichtung vom Theater aus auf die Nation ausgeübt worden. Wer (wie dies heutzutage gern von impotenten Literaten geschieht) dem

Theater die allerentscheidendste Wichtigkeit für den Einfluß des Kunstgeistes auf den sittlichen Geist einer Nation absprechen oder auch geringschätzen will, beweist, daß er gänzlich außerhalb dieses wahren Wechselverkehrs steht, und verdient weder in Literatur noch Kunst beachtet zu werden. Für das Theater hatte Lessing den Kampf gegen die französische Herrschaft begonnen, und für das Theater hatte ihn der große Schiller zum schönsten Siege geführt. Alles Trachten unsrer großen Dichter ging darauf, ihren Dichtungen durch das Theater erst wahres, überzeugendes Leben zu geben, und alle dazwischenliegende Literatur war im wahrsten Sinne nur der Ausdruck dieses Trachtens. Ohne eine technische Ausbildung des Theaters vorzufinden, die nur irgendwie der hohen Tendenz der deutschen Wiedergeburt vorgearbeitet oder gar entsprochen hätte, waren unsre großen Dichter genötigt, dieser Ausbildung des Theaters achtlos vorauszueilen, und ihr Vermächtnis war uns mit der Bedingung übergeben, es wirklich uns erst anzueignen. Wurde uns nun auch kein Genie wie Goethe und Schiller mehr geboren, so war es jetzt eben die Aufgabe des wiedergeborenen deutschen Volksgeistes, durch die rechte Pflege ihrer Werke sich eine lange Blüte zu bereiten, der notwendig auch wieder die Natur durch Hervorbringung neuer schöpferischer Genies gefolgt wäre: Italien und Spanien haben diese Wechselwirkung erlebt. Nichts andres hätte es hierzu bedurft, als die Theater in den Stand zu setzen, die Taten der Lessingschen Kämpfe und der Schillerschen Siege würdig zu feiern. — Wie aber dem jugendlich idealen Gebaren der Burschenschaft die verderbliche Tendenz der alten Landsmannschaften entgegengestellt wurde, so bemächtigte man sich mit einem Instinkte, welcher der großen Unbeholfenheit des Regierten gegenüber nur dem Regierenden zu eigen sein kann, eben dieses Theaters, um den wunderbaren Schauplatz der edelsten Befreiungstaten des deutschen Geistes dem Einflusse eben dieses Geistes zu entziehen. Wie bereitet ein geschickter Feldherr die Niederlage des Feindes? Er schneidet ihm das Terrain, die Zufuhr der Lebensmittel ab. Der große Napoleon „depaysierte" den deutschen Geist. Den Erben Goethes und Schillers nahm man das Theater. Hier Oper, dort Ballett: Rossini, Spontini, die Dioskuren Wiens und Berlins, die das Siebengestirn der deutschen Restauration nach sich zogen. Aber auch hier sollte

der deutsche Genius sich Bahn brechen wollen; verstummte der Vers, so erklang die Weise. Der frische Atem der noch im edlen Aufschwunge bebenden jugendlichen deutschen Brust hauchte aus des herrlichen Webers Melodien; ein neues wundervolles Leben war dem deutschen Gemüte gewonnen; jubelnd empfing das Volk seinen „Freischütz", und schien nun von neuem in die französisch restaurierten Prachtsäle der intendanzverwalteten Hoftheater, auch da siegend und erfrischend, eindringen zu wollen. Wir kennen die langsamen Qualen, unter welchen der so edel volkstümliche deutsche Meister sein Verbrechen der Lützowschen Jägermelodie büßte, und todmüde dahinsiechte.

Die berechnendste Grausamkeit hätte nicht sinnvoller verfahren können, als es geschah, um den deutschen Kunstgeist zu demoralisieren und zu töten; aber nicht minder grauenhaft ist die Annahme, daß vielleicht auch nur reiner Stumpfsinn und triviale Genußsucht der Machthaber diese Verwüstung anrichteten. Der Erfolg hiervon stellt sich jetzt nach einem halben Jahrhunderte ersichtlich genug in dem allgemeinen Zustande des Geisteslebens des deutschen Volkes heraus: es wäre eine Aufgabe, ihn genau zu zeichnen und seine seltsam verzweigten Phasen darzustellen. Nach mancher Seite hin gedenken wir später hierzu Beiträge zu liefern. Für jetzt genüge es zu unserm Zwecke, die über den deutschen Geist neu gewonnene Macht einer Zivilisation nachzuweisen, welche seitdem selbst eine so unerhört demoralisierende Entwicklung genommen, daß edle Geister von jenseits des Rheines her sehnsüchtig den Erlösung suchenden Blick zu uns herüberwerfen. Aus dem, was diese mit Staunen dann erblicken, möge uns am besten erhellen, wie es bei uns steht.

Der von seiner eigenen Zivilisation angeekelte Franzose hat das Buch der Staël über Deutschland, den Bericht B. Constants über das deutsche Theater gelesen, er studiert Goethe und Schiller, hört Beethovens Musik, und glaubt nun unmöglich sich zu täuschen, wenn er durch wirkliche und genaue Kenntnisnahme des deutschen Lebens sich Trost und Hoffnung auch für die Zukunft seines Volkes zu gewinnen sucht. „Die Deutschen sind ein Volk hochsinniger Träumer und tiefsinniger Denker." Frau von Staël fand den Einfluß der Kantischen Philosophie auf Schillers Geist, auf die Entwicklung aller deutschen Wissenschaft vor: was hat dagegen der heutige Franzose bei uns zu

finden? Er erkennt nur noch die merkwürdigen Folgen eines in Berlin seinerzeit gehegten und, auf den Ruhm des Namens der deutschen Philosophie hin, zu völliger Weltberühmtheit gebrachten philosophischen Systems, welchem es gelang, die Köpfe der Deutschen dermaßen zu dem bloßen Erfassen des Problems der Philosophie unfähig zu machen, daß seitdem gar keine Philosophie zu haben für die eigentliche rechte Philosophie gilt. Den Geist aller Wissenschaften findet er durch solchen Einfluß dahin umgestimmt, daß auf den Gebieten, wo der Ernst des Deutschen sich sprichwörtlich gemacht hatte, Oberflächlichkeit, Effekthascherei, wahre Unredlichkeit nicht mehr in der Diskussion von Problemen, sondern, unter Verleumdungen und Intrigen aller Art, in der persönlichen Zänkerei fast einzig den Stoff zur Ernährung des Büchermarktes hergibt, welcher an sich dem Buchhandel zur einfachen Börsenspekulation geworden ist. Glücklicherweise aber findet er, daß das deutsche Publikum, ganz wie das französische, eigentlich gar keine Bücher mehr liest, und seine Bildung fast lediglich nur noch aus den Journalen sich gewinnt. Er gewahrt mit Trauer, daß es hierin selbst im schlechten Sinne nicht einmal deutsch hergeht, wie doch eigentlich noch bei den Zänkereien der Universitätsprofessoren; denn hier gewahrt er endlich selbst nur einen Sprachjargon ausgebildet, der mit dem Deutschen die Ähnlichkeit immer mehr verliert. Er bemerkt in allen diesen Kundgebungen der Publizität namentlich auch den deutlichen Hang, aus allem den Deutschen so hoch ehrenden Zusammenhange mit seiner Geschichte herauszutreten, und ein gewisses europäisches Niveau des gemeinsten Tagesinteresses „anzubahnen", auf welchem die Unkenntnis und Unbildung des Journalisten ihr behagliches, dem Volke so zutraulich schmeichelndes Bekenntnis der Unnützheit gründlicher Bildung mit Freimut an den Tag legen kann. — Der immer noch im deutschen Volke angetroffene Hang zum Lesen und Schreiben dünkt unter solchen Umständen dem Franzosen nicht von sonderlichem Werte; ihm erscheint eher der Mutterwitz und natürliche Verstand des Volkes dadurch bedroht. Hat ihn nämlich in Frankreich der praktische Materialismus der Geistesbildung des Volkes abgestoßen, so begreift er nun nicht, warum dieses Übel unter der Pflege der geistlosesten Resultate einer dünkelhaft seichten Naturwissenschaft von seiten der journalistischen Propaganda dem Volke noch theoretisch beigebracht

werden soll, da auf diesem Wege auch noch die annehmlichen Ergebnisse der naiven Praktik unergiebig gemacht werden.

Nun wendet unser Gast sich der deutschen Kunst zu und bemerkt zunächst, daß unter diesem Namen der Deutsche nur die Malerei und Bildhauerei, etwa auch noch die Architektur versteht; er kennt aus jener Zeit der deutschen Wiedergeburt die schönen, edlen Ansätze zur Ausbildung auch dieser Seite des deutschen Kunstgeistes: doch gewahrt er nun, daß, was damals z. B. von dem edlen P. Cornelius im wahrhaften großen Ernste gemeint war, jetzt nur noch ein spaßhafter Vorwand ist, wobei es auf den Effekt losgeht, ganz wie bei der Philosophie und Wissenschaft; was aber den Effekt betrifft, so weiß unser Franzose, daß man den bei ihm durchaus unübertrefflich gut versteht. — Jetzt zur poetischen Literatur. Er glaubt wieder Journale zu lesen. Doch nein! wären das nicht Bücher, und noch dazu Bücher von neun innig zusammenhängenden Bänden? Hier muß deutscher Geist sein; sind auch die meisten dieser Bücher nur Übersetzungen, so muß doch hier endlich zutage treten, was der Deutsche außer A. Dumas und E. Sue noch ist? Wirklich, er ist außerdem noch etwas: Ausbeuter des Ruhmes und Namens deutscher Herrlichkeit! Alles strotzt von patriotischen Versicherungen und „deutsch“, „deutsch“, so tönt die Glocke laut über die kosmopolitische Synagoge der „Jetztzeit“ hin. Es ist so leicht, dieses „deutsch“! Es lernt sich ganz von selbst, und keine böse Akademie paßt uns auf, noch ist man der steten Schikane des französischen Schriftstellers ausgesetzt, welcher bei einem einzigen übel gebrauchten Sprachausdruck sofort mit dem Geschrei sämtlicher Kollegen zurückgewiesen wird, er verstehe nicht französisch zu schreiben. — Nun aber zum Theater! Dort, im täglichen, unmittelbaren Verkehre des Publikums mit den Geistern seiner Nation, muß zuversichtlich der Geist des sinnigen, in seiner Sittlichkeit so selbstbewußt sich bewegenden deutschen Volkes sich ausdrücken, von dem ein B. Constant den Franzosen versichert hatte, daß er der französischen Regeln nicht bedürfe, weil der Innigkeit und Reinheit seines Wesens das Schickliche ganz von selbst eingeboren sei. Wir wollen hoffen, daß unser Gast im Theater nicht zunächst auf unsern Schiller und Goethe treffe, denn er würde dann unmöglich begreifen können, warum wir kürzlich dem ersteren auf den Plätzen unsrer Städte überall

Statuen errichtet haben, oder vermuten müssen, es sei dies geschehen, um den guten, braven Mann für seine unleugbaren Verdienste auf eine recht anständige Weise nun ein- für allemal abgetan zu haben. Vor allem würde ihm bei der Begegnung unsrer großen Dichter auf der Bühne das seltsam gedehnte Zeitmaß in der Rezitation der Verse auffallen, für das er einen stilistischen Grund aufsuchen zu müssen glaubte, bis er gewahr würde, daß diese Dehnung nur aus der Schwierigkeit, dem Souffleur zu folgen, für den Schauspieler entstehe; denn dieser mimische Künstler hat offenbar nicht die Zeit, seine Verse wirklich zu memorieren. Und der Grund hierfür erklärt sich auch bald; denn derselbe Schauspieler ist dazu angestellt, im Laufe des Jahres ziemlich alle Produkte der theatralischen Literatur aller Zeiten und aller Völker, aller Genres und aller Stile, gleichmäßig der merkwürdigsten Versammlung, welche man überhaupt finden kann, dem abonnierten Publikum des deutschen Theaters, vorzuführen. Bei dieser unerhörten Ausdehnung der Aufgabe des deutschen Mimen kann natürlich nicht in Betracht kommen, wie er diese Aufgabe löst; darüber ist auch Kritik und Publikum vollständig hinweg. Der Schauspieler ist daher genötigt, sein Gefallen auf einem andern Gebiete seiner Leistungen zu begründen: immer führt die „Jetztzeit" ihm etwas zu, wobei er sich in seinem eigenen, „selbstverständlichen" Elemente befindet; und hier hilft wieder, wie in der Literatur, der eigentümliche moderne Verkehr des neuesten deutschen Geistes mit der französischen Zivilisation aus. Wie dort A. Dumas überdeutscht wurde, wird hier die Pariser Theaterkarikatur „lokalisiert", und wie sich etwa das neue „Lokal" zu Paris verhält, so nimmt sich diese Hauptnahrung des deutschen Theaterrepertoires dann auch auf unsrer Bühne aus. Eine sonderbare Unbeholfenheit des Deutschen kommt dann nun gar noch dazu, hierbei Verwirrungen hervorzubringen, welche unserm französischem Gaste den Gedanken erwecken müssen, der Deutsche überbiete in der Frivolität noch weit den Pariser: was in Paris wirklich ganz abseits der guten Gesellschaft in kleineren Winkeltheatern vorgeht, das sieht er, noch dazu mit roher Tölpelhaftigkeit reproduziert, in den glänzenden Hoftheatern dem bevorzugten Teile der Gesellschaft ohne alle Skrupel, nackt und treuherzig, als neueste Zote vorgeführt; auch wird dies in der Ordnung gefunden. Neulich erlebten wir,

daß Mlle. Rigolboche, ein nur durch Paris begreifliches Wesen, die Tänze, welche sie dort auf besonderes Engagement der bekannten Ballunternehmer zur Belebung der von den Durchreisenden aufgesuchten verrufensten Unterhaltungen ausführte, nach wirklich groß gedruckter Ankündigung als Pariser „Cancan-Tänzerin" auf einem Berliner Theater zu tanzen berufen, und hierzu von einem hochgestellten Herrn der preußischen Aristokratie, welcher der Kunstwelt fördernde Aufmerksamkeit zu widmen gewohnt war, ehrenvoll im Wagen abgeholt wurde. Diesmal bekamen wir hierfür etwas in der französischen Presse ab: denn mit Recht entsetzte sich das französische Gefühl darüber, wie sich die französische Zivilisation ohne den französischen Anstand ausnähme. Wirklich haben wir zu finden, daß das einfache Anstandsgefühl derjenigen Völker, welche sonst der deutsche Geist beeinflußte, es ist, was diese jetzt gänzlich von uns abgewendet und der vollen Hingebung an die französische Zivilisation zugeführt hat: die Schweden, Dänen, Holländer, unsre nationalverwandten Nachbarn, die einst im innigsten Geistesverkehre mit uns standen, beziehen jetzt ihren Bedarf an Kunst und Geist direkt aus Paris, da sie sehr richtig wenigstens die echte Ware der gefälschten vorziehen.

Was aber wird unser französischer Gast empfinden, wenn er an diesem Schauspiele der deutschen Zivilisation sich geweidet? Gewiß eine verzweiflungsvolle heimatliche Sehnsucht wenigstens nach dem französischen Anstande zurück, und in ihr ist, wohlerwogen, ein sehr wirksames neues Machtmittel der französischen Herrschaft gewonnen, gegen welches wir uns schwer zu wehren verstehen dürften. Wollen wir es dennoch versuchen, so prüfen wir des weiteren sorgsam, und ohne jede eitle Selbstüberhebung, die uns etwa noch verbleibenden Hilfsmittel hierzu.

IV.

Dem geistvollen Franzosen, welchen wir die gegenwärtige Physiognomie des geistigen Lebens in Deutschland in Augenschein nehmen sahen, dürften wir doch schließlich zum Troste sagen, daß sein Blick nur den äußeren Dunstkreis des wahren deutschen Geisteslebens berührte. Dies war die Sphäre, in

welcher man dem deutschen Geiste erlaubte, den Schein von Macht und öffentlicher Wirksamkeit zu erstreben: sobald er ganz von diesem Streben abstand, konnte die Verderbnis natürlich auch über ihn keine Macht gewinnen. Es wird, wie betrübend, so doch auch lohnend sein, ihn in seiner Heimat aufzusuchen, dort, wo er einst, unter der steifen Perücke eines S. Bach, unter der gepuderten Frisur eines Lessing, den Wunderbau des Tempels seiner Herrlichkeit entwarf. Es spricht nicht gegen die Fähigkeit des deutschen Geistes, sondern nur gegen den Verstand der deutschen Politik, wenn dort in der Tiefe der so universal angelegten deutschen Individualität als Quell eigener Tüchtigkeit ein Reichtum sich erhält, der dem öffentlichen Leben keine Zinsen zu tragen vermag. Wiederholt haben wir in den vergangenen Dezennien die seltsame Erfahrung gemacht, daß die deutsche Öffentlichkeit auf Geister ersten Ranges im deutschen Volke erst durch die Entdeckungen der Ausländer hingewiesen worden ist. Dies ist ein schöner, tiefbedeutsamer Zug, wie beschämend er auch für die deutsche Politik sein mag: versenken wir uns in seine Betrachtung, so gewinnen wir in ihm eine ernstliche Mahnung an die deutsche Politik, ihre Schuldigkeit zu tun, weil von ihr dann für die europäischen Gesamtvölker das Heil zu erwarten steht, welches keines von diesem aus seinem eigenen Geiste zu begründen vermag. Genau betrachtet war seit der Regeneration des europäischen Völkerblutes der Deutsche der Schöpfer und Erfinder, der Romane der Bildner und Ausbeuter: der wahre Quell fortwährender Erneuerung blieb das deutsche Wesen. In diesem Sinne sprach die Auflösung des „heiligen römischen Reiches deutscher Nation" nicht anders als ein Überwiegen der vorherrschend gewordenen praktisch realistischen Tendenz der europäischen Bildung aus; ist diese nun am Abgrunde des geistlosesten Materialismus angelangt, so wenden sich mit sehr richtigem Naturtriebe die Völker zum Quell ihrer Erneuerung zurück, und merkwürdigerweise treffen sie da das deutsche Reich selbst in einem fast unerklärlich aufgehaltenen Verfall, dennoch aber nicht in seinem vollen Untergange, sondern in dem sehr erkenntlichen inneren Streben nach seiner edelsten Wiedergeburt an.

Überlassen wir es der praktischen Beurteilung dieser zuletzt angedeuteten Bestrebungen, die Grundzüge einer wahren deutschen Politik festzustellen, und begnügen wir uns hier,

unserm Zwecke gemäß, damit, abseits des durch offiziellen Mißverstand verwahrlosten öffentlichen Geisteslebens der Deutschen, den in anarchischer Selbstüberlassenheit ihrer eigentümlichen Fortbildung nachhängenden Anlagen des deutschen Geistes unsre Beachtung zuzuwenden, um auf den geeigneten Punkt zu treffen, welcher beide Richtungen des öffentlichen Lebens zu einer dem endlichen Hervortreten jenes verborgenen Reichtums günstigen Vereinigung führen könnte.

Suchen wir daher, um leichter zu dem angedeuteten Punkte zu gelangen, die Kundgebungen des deutschen Geistes jetzt da auf, wo sie erkenntlich die Öffentlichkeit noch berühren, so treffen wir eben auch hier auf unverwerfliche Zeugnisse von der Zähigkeit der deutschen Natur, das einmal Erfaßte nicht wieder aufzugeben. Der eigentliche föderative Geist des Deutschen hat sich nie vollständig verleugnet: er hat selbst in den Zeiten des tiefsten politischen Verfalles durch die zähe Aufrechterhaltung seiner fürstlichen Dynastien, gegenüber der zentralisierenden Tendenz des habsburgischen Kaisertums, die Unmöglichkeit der eigentlichen Monarchie in Deutschland für alle Zeiten dargetan. Seit dem Aufschwunge des Volksgeistes in den Freiheitskriegen ist diese alte föderative Neigung in jeder Form auch wieder in das Leben getreten; da, wo sie sich am lebensfähigsten zeigte, in den Verbindungen der hocherregten deutschen Jugend, wurde sie zuerst, als der monarchistischen Bequemlichkeit feindselig angesehen, gewaltsam unterdrückt; dennoch war es nicht zu wehren, daß sie sich nun auf alle Gebiete des geistigen und praktischen sozialen Interesses übertrug. Zu bedauerlichem Nachdenken fordert es nur eben wieder auf, wenn wir erkennen und zugestehen müssen, daß der wundersamen Regsamkeit des deutschen Vereinswesens es nie gelingen wollte, einen wirklichen Einfluß auf die Gestaltung des öffentlichen Geistes zu gewinnen. In Wahrheit sehen wir, daß auf jedem Gebiete der Wissenschaft, der Kunst, der gemeinnützigen sozialen Interessen, der Organisation des deutschen Wesens ungefähr dieselbe Ohnmacht anhaftet, wie z. B. unsern auf Volksbewaffnung zielenden Turnvereinen gegenüber den stehenden Heeren, oder auch wie unsern, dem französischen und englischen Vorbilde nachgeahmten Deputiertenkammern gegenüber den Regierungen. Mit Trauer erkennt daher der deutsche Geist, daß auch in diesen ihm eigentlich schmeichelnden Kundgebungen

er sich in Wahrheit nicht ausdrückt, sondern wird gewahr, daß er kläglich dabei nur mit sich selbst spielt. Was endlich diese, an sich so ermutigende, Erscheinung des deutschen Vereinswesens völlig widerwärtig machen muß, ist, daß derselbe nur auf äußeren Effekt und Profit zielende Geist, den wir zuvor als den herrschenden in unsrer ganzen offiziellen Kunstöffentlichkeit erkannten, auch dieser Kundgebungen des deutschen Wesens sich bemächtigen mußte: wo alles über seine wahre Ohnmacht endlich, um doch auch etwas zu treiben, sich so gern belügt, und der unfruchtbarsten Wirksamkeit, wenn man nur recht zahlreich beisammen ist, mit williger Akklamation die herrlichste Produktivität andekretiert, da sind bald auch Aktien hierauf unter die Leute zu bringen; und der wahre Erbe und Verwerter der europäischen Zivilisation stellt sich, wie überall so auch hier, gar bald selbst mit einer Börsenspekulation auf „Deutschtum“ und „deutsche Gediegenheit“ ein.

Daß nie Vereinigungen von noch so viel gescheiten Köpfen ein Genie oder ein wahres Kunstwerk der Welt bringen können, liegt allem wohl klar am Tage: daß sie, bei dem gegenwärtigen Stande des öffentlichen Geisteslebens in Deutschland, aber auch nicht einmal dazu fähig sind, die Werke des Genies, welche natürlich ganz außerhalb ihrer Sphäre sich erzeugen, der Nation kenntlich vorzuführen, das beweisen sie ersichtlich daran, daß die Kunststätten, in welchen die Werke der großen Meister der deutschen Wiedergeburt dem Volke bildend darzustellen wären, gänzlich ihrem Einflusse entzogen und der Pflege der Verderbnis des deutschen Kunstgeschmackes überlassen bleiben. Hier, nach der Seite der Kunst, wie dort nach der Seite der Politik hin, zeigt es sich unwiderleglich, wie wenig der deutsche Geist von all' diesem, anderseits doch so grunddeutschen Vereinswesen zu erwarten hat.

Gerade an ihm aber ist auch wiederum am deutlichsten nachzuweisen, wie mit einem einzigen richtigen Schritte aus der Region der Macht herab das fruchtbarste, alles fördernde Verhältnis zu begründen wäre. Wir beziehen uns für diesen Nachweis nochmals auf die schon berührten Turnvereine, denen wir nur noch die nicht minder zahlreich gepflegten Schützenvereine beifügen wollen: dem Verlangen nach Hebung des Volksgeistes entsprungen, dient ihre jetzige Wirksamkeit, nach der idealen

Seite hin, vielmehr nur zur Einschläferung dieses Volksgeistes, dem hier bei einem bequemen Spiele, sobald nur noch über dem Festschmaus der jährlichen Stiftungsfeier die Rede in feurigen Schwung kommt, geschmeichelt wird, er sei in dieser Gestalt wirklich etwas, und das Heil des Vaterlandes hinge geradeswegs von ihm ab; dagegen nun, nach der praktischen Seite hin, dienen sie den Wortrednern unsres stehenden Heerwesens ebenso zum unumstößlichen Beleg dafür, daß unmöglich auf der Grundlage der Volksbewaffnung eine schlagfertige Armee herzustellen sei. Hier hat nun bereits das preußische Beispiel gezeigt, wie die vorliegenden Widersprüche fast vollständig ausgeglichen werden können: nach der praktischen Seite, der Erreichung wirklicher Schlagfertigkeit eines ganzen Volkes, darf die Aufgabe durch die preußische Heeresorganisation als vollständig gelöst betrachtet werden; nichts fehlt, als auch nach der idealen Seite hin dem bewaffneten Volke noch das adelnde Gefühl von dem Werte seiner Bewaffnung und Kampftüchtigkeit zu geben. Immerhin charakteristisch ist es, daß der letzte große Sieg des preußischen Heeres von dessen Kriegsherrn andern, neueren Einrichtungen, im Sinne der Zurückführung der Armee auf die reinen Prinzipe der stehenden Heere, zugeschrieben wurde, während ganz Europa die Landwehrverfassung als den zu den nachdenklichsten Untersuchungen herausfordernden Grund jener Erfolge in das Auge faßte. Darin, daß gewiß auch dem, an sich wohl nicht ganz unbefangenen Urteile des preußischen Monarchen eine sehr richtige Erfahrung von den Bedürfnissen der Organisation eines Heeres zugrunde liegt, läßt sich unschwer erkennen, in welchem Verhältnisse alles Volksvereinswesen zu den von den Regierungen ausgehenden Organisationen stehen sollte, um nach unsrer Meinung das nach allen Seiten hin Zweckmäßige zutage zu fördern, und zugleich zum wahren allgemeinen Heile zu führen. Daß nämlich ein jederzeit tüchtiges Heer eines besonders geübten Kernes, wie ihn nur die neuere Armeedisziplin ausbilden kann, bedarf, ist ebenso unleugbar, als es widersinnig sein würde, alle waffenfähige Bevölkerung eines Landes zum vollständig ausgebildeten Fachmilitär erziehen zu wollen, — eine Vorstellung, vor welcher bekanntlich die Franzosen neuerdings so heftig zurückschreckten. Dagegen hat dem deutschen Vereinswesen, in jedem von diesem Wesen berührten Zweige

des öffentlichen Lebens, die Regierung nur eben das entgegenzubringen, was etwa in der preußischen Heeresverfassung der Volksbewaffnung entgegengebracht wird, der zweckmäßige Ernst der Organisation und das Beispiel der Ausdauer und Tapferkeit des wirklichen Berufssoldaten, um dem Dilettantismus der mit den Waffen nur spielenden männlichen Bevölkerung zum allgemeinen Heile die kräftigende Hand zu reichen.

Wir fragen nun, welchen unerhörten, wirklich unermeßlichen Reichtum der belebendsten Organisationen das deutsche Staatswesen in sich schließen müßte, wenn, nach geeigneter Analogie mit den angezogenen Beispiele der preußischen Heeresorganisation, alle die mannigfachen, der wahren Kultur und Zivilisation zugewandten Neigungen, wie sie sich in dem deutschen Vereinswesen kundgeben, in die einzig sie fördernde Machtsphäre, in welcher die Regierungen sich jetzt bureaukratisch abgeschlossen halten, hineingezogen würden?

Da wir die Politik hier nur insoweit zu berühren gedachten, als sie unsrer Ansicht nach mit dem deutschen Kunstgeiste in Beziehung steht, überlassen wir es andern Untersuchungen, uns über die politische Entwicklung des deutschen Geistes, im Verein der von uns ersehnten Durchdringung desselben mit dem Geiste der deutschen Fürsten, eingehenderen Aufschluß zu geben. Wenn wir uns dagegen vorbehalten, in betreff der auf die Kunst bezüglichen, sowohl individuellen wie gesellschaftlichen Anlagen des deutschen Geistes, mit Festhaltung des soeben von uns dargelegten Grundgedankens, uns weiter mitzuteilen, so sei es uns gestattet, für alle ferneren Untersuchungen auf diesem Gebiete das gewonnene Ergebnis dieser vorangehenden Darstellung ungefähr in folgendem Satze festzustellen.

Universal, wie die Bestimmung des deutschen Volkes seit seinem Eintritte in die Geschichte sich zu erkennen gibt, sind die Anlagen des deutschen Geistes auch für die Kunst, das Beispiel der Betätigung dieser Universalität hat die in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erlebte Wiedergeburt des deutschen Geistes auf den wichtigsten Gebieten der Kunst gezeigt: das Beispiel der Aneignung dieser Wiedergeburt zu dem Zwecke der Veredelung des öffentlichen Geisteslebens des deutschen Volkes, sowie zu dem Zwecke der Begründung einer selbst über unsre Grenzen heilsam hinausreichenden neuen, wirklich deutschen

Zivilisation, muß von denen gegeben werden, in deren Händen die politischen Geschicke des deutschen Volkes liegen: Nichts bedarf es hierzu, als daß den deutschen Fürsten aus ihrer Mitte hierfür selbst dieses rechte Beispiel gegeben werde.

V.

Es ist ermutigend, den Anruf des Beispieles eines deutschen Fürsten für das Verständnis und die Förderung des deutschen Kunstgeistes aus der Mitte des bayerischen Landes zu erheben. Hier ward dieses angerufene Beispiel bereits zuerst, ja einzig gegeben: und wie wir nicht auf bloße luftige Spekulation hin zu konstruieren uns gewöhnt haben, bezeugen wir, daß der Gedanke an den erhobenen Anruf uns wohl nicht angekommen sein würde, wenn die Erfahrung eben dieses gegebenen Beispieles und seiner Wirkung nicht vor uns läge. Brauchen wir König Ludwig I. von Bayern erst zu nennen, um zu verstehen zu geben, was wir meinen? Haben wir die ungemeine Energie der Initiative erst zu bezeichnen, mit welcher dieser von wahrem deutschen Feuereifer beseelte Fürst, den Vorurteilen der Trägheit und Stumpfsinnigkeit zum Trotz, weithin durch sein eigenes Beispiel, und durch das Beispiel, welches er veranlaßte, den deutschen Fürsten bewies, daß es sehr wohl eine deutsche Kunst gebe, und daß es schön und würdig sei, dieselbe zu pflegen? Er bewies, daß diese Kunst unmittelbar dem herrlichsten Vorbilde aller Kunst, der griechischen, verschwistert sei: die Goethesche Vermählung der Helena mit Faust ließ er in Werken der plastischen Kunst feiern, und deckte so den erhabensten Beruf des deutschen Geistes sinnfällig, handgreiflich auf. Und die Kraft des Beispieles blieb in der Wirkung nicht aus: von nun an sorgten, wie beschämt, auch andre deutsche Fürsten für die Ausschmückung ihrer Residenzen durch edle deutsche Bildungen; von München aus berief man die Meister, denen nun Aufgaben zufielen, an welche sonst gar nicht, oder bloß im Sinne eines verderblichen, nur durch die entsprechenden frivolen Mittel des Auslandes zu befriedigenden, Luxus gedacht worden war.

Was hier von einem Punkte aus und in einer Richtung hin gewirkt werden konnte, geschah, und das Beispiel wie das

Wirken König Ludwigs I. ist durchaus als ein vollständiges, gänzlich erfülltes zu betrachten. Die nichtsdestoweniger notwendig uns sich aufdrängende Frage nach dem Grunde davon, daß selbst auf eine so unvergleichlich energische Veranlassung die deutsche bildende Kunst es doch im höheren Sinne nur zu einem Ansatze der Blüte, nicht aber zur vollen Blüte selbst brachte, — ja daß dieser Ansatz selbst endlich derart an Kraft verlor, daß die Erreichung der Blüte ferner steht als im Beginn der königlichen Wiedergeburt, und die Erkenntnis eines ersichtlichen Verfalles nicht mehr abweisbar ist, — diese Frage würde in jeder Weise übel beantwortet werden, wenn wir sie nicht zunächst sogleich im Sinne der umfassenderen Aufgabe unsrer gegenwärtigen Untersuchungen zu beantworten uns anließen.

Unser Urteil hierüber wird sich in lichtvoller Weise klären, sobald wir das ungemein sinnreiche Wirken des erhabenen Sohnes des Wiedererweckers der deutschen bildenden Kunst, des so viel geliebten und als unvergeßlich beklagten Königs Maximilian II., in seiner besonderen Bedeutung uns vorzuführen. Von wahrhaft sinniger deutscher Natur, scheint ihn das tiefe Bedürfnis der politischen Hebung seines Landes, da sie nur im Vereine mit der politischen Neugestaltung des großen deutschen Gesamtvaterlandes herbeizuführen war, mit zehrender Sorge erfüllt zu haben, weil er in seiner besonderen Macht die Handhaben hierzu nicht finden konnte. Die Hebung der intellektuellen Bedeutung seiner Machtsphäre, die Förderung des deutschen Geistes in allen von der bisherigen Politik der deutschen Fürsten unbeachtet gelassenen Gebieten, durfte er sich, wenn es Erfolgen galt, einzig als Aufgabe zugeteilt erkennen. Hier suchte er nun zunächst die Wirksamkeit seines erhabenen Vaters zu ergänzen. In betreff der bildenden Künste wandte er seine Aufmerksamkeit vorzüglich der Baukunst zu, aber bereits in dem praktischen Sinne, der geistigen Bildung seines Volkes zweckmäßige Stätten zu bereiten. Seine bedeutende Absicht in dieser Richtung zeigt sich in dem größten, leider unausgeführt gebliebenen Unternehmen, dem Bau und der Bestimmung des Maximilianeums. In diesem prachtvoll gelegenen, alles überragenden Gebäude sollte eine Lehrstätte ganz neuer und eigentümlicher Art gegründet werden: alles Erkennenswerte der Kunst und Wissen=

schaft sollte hier in einer Weise zweckmäßig gesammelt und geordnet werden, daß an der Hand einer geistvollen und vielseitigen Belehrung in den mannigfaltigsten Fächern den Zöglingen dieser ganz einzigen Schule die Gelegenheit der Aneignung einer umfassenden Bildung, wie sie dem Urteile des erleuchteten Fürsten gemäß namentlich allen höheren Staatsdienern zu eigen sein sollte, dargeboten wäre. Es liegt in der Idee dieser Gründung ein zu erhabener Wehmut stimmendes Bekenntnis der zum ersten Male einem Monarchen wahrhaft bewußt gewordenen Not. König Ludwig I. konnte seinen auf sinnfällige Kunsttaten gerichteten Eifer erfolgreich befriedigen, sobald er die geeigneten Kunsttalente fand; für die ungehinderte Durchführung der ihnen gestellten Aufgaben bedurfte er nur des Materiales, über welches er als königlicher Herr eben zu verfügen wußte. Um aber den Sinn des Volkes für die schönen Taten der Kunst empfänglich zu machen, bedurfte es einer Bildung, wie sie, namentlich nach einer so großen Verwahrlosung nach dieser Seite hin, nicht im Sturm, sondern nur durch eine Pflege zu gewinnen war, zu deren sorgsamster Überwachung in der eigenen Sphäre der Beamtenwelt vor allem eben selbst Bildung, umfassende humane, nicht spezifische Fachbildung nötig war. König Maximilian II. mochte sich mit Seufzen sagen: was nützen uns diese schönen Werke der Kunst, wenn sie dem Sinne des Volkes fast feindselig erscheinen, nicht mit seinem Willen, sondern eher gegen seinen Willen in das Leben gerufen werden? — Sollte er umlenken, oder vorwärts schreiten? — Aufrichtig riet ihm gewiß seine ganze Staatsbeamtenschaft, das erstere zu tun. Er schwieg: legte aber besonnen die Hand daran, zuerst sich wirklich gebildete Beamte zu schaffen. Verstehen wir das Maximilianeum recht?

Fast hatte es nur den Sinn des Nachholens, des Ergänzens, des Ausfüllens der durch das kühne Kunstwirken seines feurigen Vaters notwendig gelassenen Lücken, der fast erschreckenden Kluft zwischen dessen Kunstschöpfungen und dem Geiste seines Volkes, wenn der segenvolle König Maximilian II. in unvergleichlich angestrengter Weise für deutsche Wissenschaft und Literatur Sorge trug. Außer der wahren, innigen Neigung zu diesen Zweigen des Geisteslebens, welche einzig ihm die beispiellos tätige Sorge hierfür eingeben konnte, bestimmte den

erhabenen Fürsten vielleicht selbst aber ein Gefühl von dem ersichtlich sich doch herausstellenden eigentlichen Unerfolge des großen Kunstwirkens seines erlauchten Vaters: wie keinem Geistvollen, so konnte auch ihm unmöglich entgehen, daß die fast schon angebrochene Blüte der deutschen bildenden Kunst nicht zur vollen Entfaltung gekommen war, und wohl einem frühzeitigen Verfalle sich zuneigte; er mußte erkennen, daß der Grund hiervon, wie in der Vereinzelung der ganzen, das Volksleben noch nicht berührenden Kunstrichtung, so auch in der Einseitigkeit der bisher nur gerade eben dem Zweige der bildenden Kunst zugewandten Pflege zu suchen war.

Hatten nun die Werke der bildenden Kunst das Volk in kalter, träger Unbeteiligung gelassen, so ist es für den Erfolg unsrer Untersuchungen äußerst charakteristisch, zu beachten, daß der für das Wohl seines Volkes so ernstlich besorgte König Maximilian II. dem einzigen Kunstzweige, welcher alle übrigen zu umfassen befähigt ist, und zugleich in einer Weise mit dem Volksleben sich berührt, wie nie ein andrer es vermag, daß er an der d r a m a t i s c h e n Kunst bedenklich, vielleicht mißtrauisch vorüberging. Für alles und jedes wohlwollend besorgt, versuchte er zwar auch in der Verwaltung des Theaters die Bildung vertreten zu lassen: diese ging ihm hierfür aber nur im Lichte der literarischen Bildung auf, und da es dabei eben nur auf wohlwollende Beachtung der dramatischen Kunst, nicht aber die Hebung des unvergleichlichen Reichtumes volkstümlicher Kunst aus dem unerkannten Schachte des Theaters ankam, so blieb die Pflege der literarischen Bildung als solcher selbst das Hauptaugenmerk eines Fürsten, dem es anderseits um die Hebung des Volksgeistes zu tun war wie keinem andern. Wie unfähig Wissenschaft und Literatur, sobald sie nicht von einem wahrhaft produktiven künstlerischen Volksgeiste bereits getragen werden, sich erweisen, wenn sie umgekehrt diesen Volksgeist erst in das Leben rufen sollen, das zeigte sich hier, und gewiß mußte dies der vortreffliche Fürst, dem es, eben als wahrem Vater seines Volkes, nicht auf persönliches Ergötzen an Wissenschaft und Literatur, sondern, wie eben die Gründung des Maximilianeums zeigt, auf die Hebung des Volksgeistes ankam, selbst am empfindlichsten erfahren.

Insofern die vielen und reichen Stiftungen, mit denen er

wie kein Monarch, und zwar im edelsten nationalen Sinne, die Wissenschaften bedachte, diesen selbst zu unleugbar großer Förderung gereichen mußten, darf allerdings die Pflege des geistigen Volkswohlstandes hierdurch nicht gering angeschlagen werden; denn gleicht der Gewinn hieraus auch einem Kapital, dessen Zinsenertrag einer späteren Zeit zu gelegentlicher Benützung vorbehalten bleiben muß, so ist es immer ein Reichtum, dessen Ansammlung beweist, daß es sich hier mit Bewußtsein nicht um ein Leben von heute auf morgen handelt. Immerhin muß uns die Sorge ankommen, daß, wenn dieses nächste Leben stets mehr einer schönen geistigen Entwicklung sich abwendet, jene angehäuften Schätze einst zu wert- und nutzlosem Hausrate herabsinken dürften. Auch die besondere Pflege der Wissenschaft, welche, je höher sie gefaßt wird, nie unmittelbar auf den Volksgeist zu wirken berufen sein kann, hat kulturhistorisch nur einen Sinn, wenn sie eine bereits blühende schöne Volksbildung eben krönt; die Bildnerin des Volkes aber ist nur die Kunst. Wie um diesen notwendigen Übergang zu vermitteln, wurde denn von dem hochgebildeten Könige Maximilian zugleich auch die schöngeistige und poetische Literatur mit ersichtlichem Eifer zu fördern gesucht; und hier war es, wo der Mißerfolg seiner großherzigen Bemühungen am ersichtlichsten hervortrat. Sein edles Beispiel, das ersehnte, ward eben zu spät gegeben: der schwungvolle Ernst, welcher die Geister der Nation noch im Beginne dieses Jahrhunderts durchleuchtete, war eben erloschen. Auch die Reihe hochbegabter Epigonen, welche von Kleist bis zu Platen die unerschöpfliche Begabung des deutschen Geistes noch kräftig kundtaten, war nun geschlossen: für die Herstellung einer würdigen Grabstätte des längst verschiedenen letzten deutschen Dichters in Syrakus wurden kürzlich heimatliche Beiträge gesammelt. Eine andre Zeit war angebrochen: „die Jetztzeit", wie sie leibt und lebt. Der Besieger Platens sandte uns aus Paris, seiner Wahlheimat, seine witzigen Couplets in deutsch-poetischer Prosa zu, und H. Heinescher Geist ward jetzt der Vater einer Literatur, deren eigentlicher Charakter in der Verspottung jeder ernstlichen Literatur bestand. Wie zu gleicher Zeit die Dantanschen Karikaturen das Herz des Pariser Epiciers erfreuten, dem nun recht deutlich vor den Augen gezeigt wurde, daß alles Große und Ernste doch eigentlich nur zum Belacht-

werden da sei, so labten die Heineschen Witze das Gefühl des deutschen Publikums, welches sich jetzt über den Verfall der deutschen Geistesblüte mit dem ihm nun fast ersichtlich gemachten Gedanken trösten konnte, daß damit am Ende doch wohl nicht so gar viel verloren wäre. Die Freude über diesen Trost, der vor allem auch von unsern poetischen Literaten mit besonderer Willfährigkeit angenommen wurde, ist der Grundton fast aller neuesten poetischen Literatur geworden. Man stellt sich, als ob man dabei ganz von vorn anfange, läßt sich durch keine Mahnung an unsre großen Meister beirren, und spricht dagegen das echt dichterische Recht an, „harmlos" so hinzulumpen, wie es eben geht. Für den Witz hat Heine gesorgt, kühne Griffe in das Gebiet des Epos werden durch vorsichtige Beachtung Byronscher Poesien erleichtert; was bereits Briten, Franzosen und Russen nachahmten, wird noch einmal in einem biederen Deutsch nachgeahmt, und weiß der Buchhändler es endlich geschickt zu dem Anscheine von einem Dutzend Auflagen zu bringen, so steht auch eine neue Berühmtheit im deutschen Dichterwalde irgend einer allgemeinen Zeitung, womit dann die Sache in Ordnung ist.

Beklagenswerter edler Fürst, der hier etwas beschützen, fördern zu können, zu müssen glaubte! Was konnte sein großherziger Wille anders, als eben die endlich eingetretene Impotenz der deutschen poetischen Literatur aufdecken? —

Sahen wir nun zwei edle Beispiele deutscher Fürsten gegeben, und mußten wir sie im Grunde als erfolglos erkennen, was mag uns berechtigen, dennoch von einem erneuerten Beispiele eines deutschen Fürsten eine heilsame Wirkung zu erwarten?

VI.

Gewiß blickte der hochsinnige Förderer deutscher Geistesbestrebungen, dessen edles Beispiel wir uns zuletzt vorführten, mit wohlwollender Erwartung auch auf die Versuche von ihm begünstigter Literaturpoeten, mit welchen diese sich endlich auch dem Theater zuwendeten: er selbst veranlaßte diese Versuche durch Ausschreibung von Preisen. Auch hierfür ein Beispiel, und — siehe da! — mit abschreckendem Erfolge. — Es soll uns hoffentlich im Verlaufe unsrer Untersuchungen gelingen, den

Grund davon nachzuweisen, daß nicht nur minderbegabten, sondern selbst talentvolleren Literaten das Befassen mit dem Theater nie recht wird gedeihen können, ehe sie nicht durch eine gänzliche Neugestaltung des deutschen Theaters zu einer richtigen Ansicht vom Wesen dieses, außer allem Vergleich mit jedem andern stehenden Kunstorganismus gelangen. Wahrhaft bedauerlich gestaltete sich der diesmalige Mißerfolg nur dadurch, daß der ihm vorangehende Versuch als ein letzter, diesem unbegreiflich bedenklichen Theater fördernd beizukommen, angesehen wurde. Das Theater selbst besteht aber nach wie vor, leistet ziemlich ganz dasselbe, was irgend sonst und je von dergleichen Anstalten geleistet wurde; alles ist in Ordnung, und niemand fällt es ein, daß in diesem so darangegebenen Institute der Keim und Kern aller national-poetischen und national-sittlichen Geistesbildung liegt, daß kein andrer Kunstzweig je zu wahrer Blüte und volksbildender Wirksamkeit gelangen kann, ehe nicht dem Theater sein allmächtiger Anteil hieran vollständig zuerkannt und zugesichert ist.

Treten wir in ein Theater, so blicken wir, sobald wir mit einiger Besonnenheit einblicken, in einen dämonischen Abgrund von Möglichkeiten des Niedrigsten wie des Erhabensten. — Im Theater feierte der Römer seine Gladiatorenspiele, der Grieche seine Tragödien, der Spanier hier seine Stiergefechte, dort seine Autos, der Engländer die rohen Späße seines Clowns wie die erschütternden Dramen seines Shakespeare, der Franzose seinen Cancantanz wie seinen spröden Alexandrinerkothurn, der Italiener seine Opernarie, — der Deutsche? Was könnte der Deutsche in seinem Theater feiern? — Dies wollen wir uns deutlich zu machen suchen. Für jetzt feiert er dort — natürlich in seiner Weise! — alles zusammen, fügt dem aber der Vollständigkeit oder Wirkung wegen noch Schiller und Goethe, und neuerdings Offenbach hinzu. Und dies alles geht unter Umständen einer Gemeinsamkeit und Öffentlichkeit vor sich, wie sie nirgends im Leben sich wiederholen: mögen in Volksversammlungen leidenschaftlich debattierte Interessen Erregung hervorrufen, möge in der Kirche der höhere Mensch zu inbrünstiger Andacht sich sammeln, hier im Theater ist der ganze Mensch mit seinen niedrigsten und höchsten Leidenschaften in erschreckender

Nacktheit sich gegenüber gestellt, und wird an sich selbst zu bebender Lust, zu stürmendem Schmerz, zu Hölle und Himmel hingetrieben. Was dem gemeinen Menschen außer jeder Möglichkeit der eigenen Lebenserfahrung liegt, hier erlebt er es, erlebt es an sich selbst, in seiner durch wunderbare Täuschung gewaltsam entzündeten Sympathie. Man kann diese Wirkung durch den sinnlosen Mißbrauch einer täglichen Wiederholung abschwächen (was anderseits wieder eine große Verderbnis der Empfänglichkeit nach sich zieht), nie aber die Möglichkeit ihres vollsten Ausbruches unterdrücken, welcher endlich, je nach dem Interesse der Zeittendenz, zu jedem verderblichen Zwecke in das Spiel gesetzt werden kann. Mit Grauen und Schauder nahten von je die größten Dichter der Völker diesem furchtbaren Abgrunde; sie erfanden die sinnreichen Gesetze, die weihevollen Zaubersprüche, um den dort sich bergenden Dämon durch den Genius zu bannen, und Äschylos führte selbst mit priesterlicher Feierlichkeit die gebändigten Erinnyen als göttlich verehrungswerte Eumeniden zu dem Sitze ihrer Erlösung von unseligen Flüchen. Dieser Abgrund war es, den der große Calderon mit dem himmlischen Regenbogen nach dem Lande der Heiligen überbrückte, aus dessen Tiefe der ungeheure Shakespeare den Dämon überstark selbst beschwor, um ihn, von seiner Riesenkraft gebändigt, der erstaunten Welt als ihr eignes, gleich zu bändigendes Wesen deutlich zu zeigen; an dessen weise ausgemessenen, gelassen beschrittenen Vorsprüngen Goethe den Tempel seiner „Iphigenia" aufbaute, Schiller den Gotteswunderbaum seiner „Jungfrau von Orleans" pflanzte. An diesen Abgrund traten die melodischen Zauberer der Tonkunst und gossen Himmelsbalsam in die klaffenden Wunden der Menschheit; hier schuf Mozart seine Meisterwerke, und hierher sehnte sich ahnungsvoll Beethoven, um dort erst seine höchste Kraft bewähren zu können. Aber an diesem Abgrunde, sobald die großen, heiligen Zauberer von ihm weichen, tanzen auch die Furien der Gemeinheit, der niedrigsten Lüsternheit, der scheußlichsten Leidenschaften, die tölpelhaften Gnomen des entehrendsten Behagens. Bannt von hier die guten Geister — (und es kostet euch wenig Mühe: ihr braucht sie nur nicht vertrauensvoll anzurufen!) —, so überlaßt ihr den Schauplatz, auf welchem Götter wandelten, den schmutzigsten Fratzen der Hölle — und diese kommen von selbst, auch

ungerufen — denn sie sind immer heimisch da, von wo sie eben nur durch die göttliche Herabkunft verscheucht werden konnten.

Und dieses Ungeheuer, dieses Pandämonium, dieses furchtbare Theater überlaßt ihr gedankenlos dem Betriebe durch eine handwerksmäßige Routine, der Beurteilung durch verdorbene Studenten, dem Belieben des vergnügungssüchtigen Schranzen, der Anleitung durch abgenutzte Bureauschreiber? — Dieses Theater, vor welchem mit sehr richtigem Blicke die protestantischen Geistlichen des vorigen Jahrhunderts wie vor einer Schlinge des Teufels warnten, von dem ihr heute mit Geringschätzung euch abwendet, während ihr anderseits es mit Glanz und Prunk überhäuft, und — sobald irgend eine große Gelegenheit kommt — immer noch nichts weiter ersinnen könnt als eine „Theatervorstellung", um euch in Pracht dabei zu zeigen? —

Und ihr wundert euch, daß mit bildender Kunst, mit poetischer Literatur, mit allem, was auf Schönheit und Bedeutendheit im Geistesleben einer Nation zielt, es nicht vorwärts gehen will, und der Rückschritt jedem Fortschritte sogleich nachfolgt? Wie wollt ihr denn nur eine Ahnung von wahrer Kunstwirkung auf das Volk fassen können, wenn ihr an diesem Theater achselzuckend vorübergeht, oder — schlimmer noch — augenzwickernd darin sitzt? —

Genug der Fragen! Das Ziel unsrer Untersuchungen wird dem Leser nun wohl klar geworden sein. Indem wir uns vornehmen, die unvergleichliche Bedeutung des Theaters an seiner Wirksamkeit im grenzenlos verderblichen, wie im grenzenlos förderlichen Sinne nachzuweisen, und für die Sicherung seiner erhabensten und wohltätigsten Wirksamkeit das gleiche königliche Beispiel anzurufen, welches für bildende Kunst und Wissenschaft bereits so schön und zuversichtlich von zwei erleuchteten Fürsten Bayerns gegeben ward, bekennen wir, nicht ohne Grauen einen Boden der öffentlichen Besprechung zu betreten, welchem jeder wahrhaft gebildete Deutsche seit länger fern bleiben zu dürfen sich glücklich gepriesen hat. Von dem Verfalle des deutschen Theaters ist alles gesagt, wenn man die unleugbare Tatsache bekräftigen muß, daß der letzte Rest wahrhaft deutsch gebildeter Männer in jedem Fache sich nichts mehr vom Theater verhofft, und kaum sein Vorhandensein noch beachtet. Stillschweigend erkennen dies auch alle die Literaturpoeten an, die

sich neuerdings wieder mit dem Theater einließen; denn die gegen ihre sonstigen Leistungen wiederum auffallende besondere Schwäche ihrer dramatischen Elaborate ist, da sonst umgekehrt große Dichter ihr Größtes im Drama leisteten, nur dadurch erklärlich, daß sie bei ihrer geringen Meinung vom Theater sich mit dessen heutigen Anforderungen nur dann auf gleichen Fuß zu stellen glaubten, wenn sie ihre eigene Produktion so weit herabdrückten, wie etwa Goethe dies vermeinte tun zu müssen, wenn er Operntexte schrieb. Mit großem Eifer sind daher für das Theater nur solche Kräfte tätig geblieben, mit denen die bloße Berührung von seiten eines ernstlich Gesinnten sofort zu den gröbsten und lächerlichsten Mißverständnissen führen muß. Dennoch sei auf diese Gefahr hin der Versuch gewagt; denn ohne ihn sind wiederum diejenigen nicht zu erkennen, welche heute, abseits der lärmenden Öffentlichkeit, der schmerzlichen Pflege gleich trauriger Erkenntnisse, wie sie uns sich erschlossen, still nachleben. An sie, die meist Unbekannten, dennoch aber, wie wir aus mancher erhebenden Erfahrung zu schließen haben, vorhandenen Freunde einer edlen Gestaltung unsres öffentlichen Kunstlebens, wenden wir uns; denn indem wir, zur Ergänzung und wahren Fruchtbarmachung der einzigen und großherzigen Bemühungen, welche für deutsche Kunst und Wissenschaft von München ausgingen, jetzt für Krönung des Begonnenen durch die Erhebung des deutschen Theaters zu der ihm von unsern großen Geistern angewiesenen Bedeutung, das befeuernde Beispiel des erhabenen Erben jener beiden großen Wohltäter des deutschen Geistes anrufen, pflanzen wir eine Fahne auf, deren Schatten das Gemeine ehrfurchtsvoll fern zu bleiben hat.

VII.

Auch für die eingehenderen Untersuchungen, welche wir mit dem folgenden über das deutsche Theater anzustellen gedenken, behalten wir die allgemeine Titelbezeichnung dieser Aufsätze: „Deutsche Kunst und deutsche Politik", bei. Der Grund hiervon dürfte mit der Ursache der vorausgesehenen Verwunderung sehr vieler eben darüber zusammenfallen, daß diese Schmarotzerpflanze irrationaler Kulturzustände, als welche das

Theater erscheint, mit der Politik etwas zu tun haben sollte, da es schon schwer zu begreifen sei, was das Theater selbst mit der eigentlichen Kunst gemein haben könnte. Diesen, welche durch die schlechte Beschaffenheit des deutschen Theaters in die vollständigste Verwirrung über die Bedeutung des Theaters überhaupt geraten sind, verlangt es uns zu zeigen, daß gerade die bildende Kunst, welche, wie in unsern Blättern und Büchern zu lesen ist, von ihnen einzig unter „Kunst" verstanden wird, vom Theater so stark beeinflußt worden ist, daß ihre gegenwärtigen, der unschönsten Manieriertheit, oder, sobald man sich seinen Einfluß mit peinlicher Absichtlichkeit fernhalten wollte, der trockensten Unproduktivität immer mehr verfallenden Leistungen, nur aus diesem schlechten Zustande des Theaters eben zu erklären sind.

Zwei charakteristische Hauptstadien der europäischen Kunst liegen vor: die Geburt der Kunst bei den Griechen, und ihre Wiedergeburt bei den modernen Völkern. Die Wiedergeburt wird sich nicht bis zum Ideal vollkommen abschließen, ehe sie nicht an dem Ausgangspunkte der Geburt wieder angekommen ist. Die Wiedergeburt lebte an den wiedergefundenen, studierten und nachgeahmten Werken der griechischen Kunst auf, und diese konnte nur die bildende Kunst sein; zur wahrhaft schöpferischen Kraft der antiken Kunst kann sie nur dadurch gelangen, daß sie wieder an den Quell vordringt, aus welchem jene diese Kraft schöpfte. Ganz wie zu der in symbolisierender Konvention sich bewegenden Tempelzeremonie die Aufführung eines Äschyleischen Dramas sich verhielt, nimmt sich die ältere plastische Kunst der Griechen im Vergleich mit den Werken ihrer Blüte aus: diese Blüte trat in der Weise gleichzeitig mit der Vollendung des Theaters ein, daß Phidias als der jüngere Zeitgenosse des Äschylos erscheint. Der Plastiker überwand nicht eher den bindenden Zwang der symbolischen Konvention, als bis Äschylos den priesterlichen Chortanz zum lebenvollen Drama ausgebildet hatte. Ist es möglich, daß dem durch die Wiedergeburt der Kunst neugestalteten modernen Leben ein Theater ersteht, welches dem innersten Motive seiner Kultur in der Weise entspricht, wie das griechische Theater der griechischen Religion entsprach, so wird die bildende und jede andre Kunst erst wieder an dem belebenden Quell angelangt sein, aus welchem sie bei den Grie-

chen sich ernährte; ist dies nicht möglich, so hat auch diese wiedergeborene Kunst sich ausgelebt. — Die Italiener, bei welchen die wiedergeborene Kunst ihren Ausgang nahm und ihre höchste moderne Blüte erreichte, fanden das Drama der christlichen Kirche nicht; aber sie erfanden die christliche Musik. Diese Kunst, so neu wie das Äschyleische Drama für die Griechen, trat in die gleiche Wechselbeziehung zur italienischen bildenden Kunst (daher vorzüglich Malerei), wie das Theater zur griechischen bildenden Kunst (daher vorzüglich Plastik). Der Versuch, durch die Musik zur Rekonstruktion des antiken Dramas zu gelangen, führte zur Oper: ein verunglückter Versuch, welcher den Verfall der italienischen Musik, sowie der italienischen bildenden Kunst nach sich zog. Aus dem eigentlichen Volksgeiste ward dagegen das Drama neu geboren. Wie Thespis mit seinem Karren sich zur griechischen Tempelfeier verhielt, so verhielten sich die modernen Gauklerbanden zu der schmerzlich erhabenen Feier der heiligen Passion: hatte der katholische Klerus bereits dazu gegriffen, diese ernste Feier durch die Mithilfe jener volkstümlich zu beleben; hatten die großen Spanier auf dem hieraus bereiteten Boden wirklich das moderne Drama geschaffen, und der wunderbare Brite dieses mit dem Inhalte aller menschlichen Lebensformen erfüllt, so erwachte unsern großen deutschen Dichtern das Bewußtsein der Bedeutung dieser neuen Schöpfung, um Äschylos und Sophokles über zwei Jahrtausende hinweg verständnisvoll die Hand zu reichen. So an dem Quell aller Erneuerung und Befruchtung wahrer, volksbildender Kunst wieder angelangt, fragen wir: wollt ihr diesen Quell neu versumpfen, zur Pfütze für die Ernährung von Ungeziefer werden lassen? Daß sie bis zu diesem Theater unsrer größten Dichter vordrang, war der einzige und wahrhafte Fortschritt im Entwicklungsgange der wiedergeborenen Kunst; was ihn bei den Italienern aufhielt, ja gänzlich ablenkte, die Erfindung der modernen Musik, ist — dank wiederum den einzig großen deutschen Meistern — endlich das letzt ermöglichende Element der Geburt einer dramatischen Kunst geworden, von deren Ausdruck und Wirkung der Grieche noch keine Ahnung haben konnte. Jede Möglichkeit ist gewonnen, das Höchste zu erreichen: ein Schauplatz ist da, vor welchem sich durch ganz Europa allabendlich das Volk zusammendrängt, wie von unbewußtem Verlangen

getrieben, dort, wo es nur zu müßigem Ergötzen angelockt wird, die Lösung des Rätsels alles Daseins zu erfahren, — und ihr bezweifelt noch, daß hier wirklich das Einzige zu gewinnen ist, dem ihr vergebens auf jedem Irrwege ziellos nachzustreben euch abmüht? —

Wollen wir nun versuchen, diesem Theater, an dessen Beruf bei Verständigen wie bei Unverständigen die größten Zweifel bestehen, gedeihliche Bahnen auszufinden, so müssen wir zuvörderst die besondere Eigentümlichkeit der mimischen Kunst und ihres Verhältnisses zu den eigentlich gültigen Kunstgattungen näher in das Auge fassen.

Was ein besonnener Überblick der geschichtlichen Beziehungen des Theaters zur Entwicklung der Künste im allgemeinen so ersichtlich aufdeckt, das erklärt sich nämlich anderseits deutlich und überzeugend wiederum aus einer genauen Erwägung der theoretischen Beschaffenheit der hier in Beziehung zueinander tretenden menschlichen Kunstfähigkeiten. — Offenbar entspringt jeder Kunsttrieb zu allererst aus dem Nachahmungstriebe, aus welchem sich dann der Nachbildungstrieb entwickelt. Unter immer komplizierterer Vermittelung bildet der Plastiker, endlich der Literaturpoet dasjenige nach, was der Mime ganz unmittelbar an sich selbst nachahmt, und dieses zwar mit der allertäuschendsten Bestimmtheit. Durch gesteigerte Vermittlung gelangt der Literaturpoet zu dem Material der Begriffe, aus welchem er die Nachahmung des Lebens konstruiert, der bildende Künstler zu dem Material der ästhetischen Formen: die beabsichtigte Täuschung, ohne welche es zu gar keiner Wirkung in allen diesen Künsten gebracht wird, kann demnach hier nur durch das Mittel einer Übereinkunft gelingen, welche sich für den Künstler auf die Gesetze der Technik, für das Publikum auf denjenigen Grad erlangter Kunstbildung bezieht, vermöge dessen es fähig ist, auf jene Gesetze der Technik willig einzugehen. Nun ist zu beachten, daß das wichtigste Glied der Vermittlung für die vom bildenden Künstler wie vom Literaturpoeten zur Darstellung gebrachte Vorstellung nicht der unmittelbare Lebensvorgang, sondern für den ersteren der durch lebendige Nachahmung ihm selbst erst zu ästhetischer Beurteilung gebrachte, für den letzteren sogar der erst noch durch Überlieferung ihm zugeführte, somit nicht der natürliche, unmittelbare Akt oder

Vorgang des Lebens ist. Was aber dem bildenden Künstler das Modell, dem Literaturdichter der berichtete Vorgang des Lebens, das ist dem Volke der Mime und die theatralische Aktion: es empfängt von diesen unmittelbar, was jene erst durch die technischen Gesetze für das abstraktere Kunstverständnis vermittelt boten. Dem bildenden Künstler wird es daher darauf anzukommen haben, von welcher Beschaffenheit sein Modell ist; durch dieses Modell unmittelbar den ihm vorschwebenden Lebensvorgang zur Darstellung zu bringen, darauf wird es dem Dichter ankommen müssen: uns aber kommt es für den Zweck unsrer Untersuchung nun darauf an, aus der Natur des Mimen selbst nachzuweisen, was diesem wiederum nottut, um, trotz seiner so ungemein vermögenden Kunstfähigkeit, in Wahrheit doch erst aus — einem Affen ein Mensch zu werden.

Was die Kunst des Mimen in den Augen der andern Künstler so tief stellt, ist dasselbe, was seine Leistungen und Wirkungen so allgemein macht. Jeder Mensch fühlt sich dem Schauspieler verwandt: jeder Charakter ist irgend einem Affekte zugänglich, in welchem er durch Miene, Gebärde, Haltung und Sprache unwillkürlich einen andern nachahmt: die Kunst besteht nur darin, dies ohne Affekt und willkürlich zu tun. In diesem Sinne glückt dem gewöhnlichen Menschen beim Lügen die Selbstverstellung; allein aber auch einen andern Menschen, ohne Affekt und absichtlich, so täuschend nachzuahmen, daß man diesen vor sich zu haben glaubt, dies mit anzusehen setzt die Menge in eine Verwunderung, welche um so angenehmer ist, als die Anlagen zur gleichen Kunstfertigkeit jeder in sich selbst verspürt, und sich hier nur einer höchst wirkungsvollen Ausbildung derselben gegenüber sieht. Deshalb hält sich auch ein jeder für befähigt, über die Leistungen eines Schauspielers zu urteilen. — Nun denke man sich denn das Modell des Malers und Bildhauers zu fortgesetzter Bewegung und Aktion übergehend, und in jedem Momente derselben immer wieder modellgerecht sich darstellend, dazu endlich der Sprache und Rede des wirklichen Vorganges sich bemächtigend, welchen der Dichter zu erzählen und durch Fixierung seines Begriffsvermögens der Phantasie seines Lesers vorzuführen sich bemüht; — man denke dieses so übermächtig gewordene Modell endlich zur Korporation sich gestaltend, das Lokal seiner Umgebung in gleicher Weise wie

seine Gebärde und Rede zu realer Täuschung herrichtend, — so läßt sich leicht schließen, daß es hiermit schon ganz allein hinreißend auf die Masse wirkt, ganz gleichviel, welchen Vorgang darzustellen ihm beliebt: der bloße Zauber der täuschenden lebendige Vorgänge überhaupt nachahmenden Maschinerie setzt alles in diejenige angenehme Verwunderung, welche in erster Linie das eigentliche Vergnügen am Theater ausmacht. Man könnte das Theater, auf dieser natürlichen Grundlage betrachtet, dem Erfolge einer geglückten Sklavenempörung, einer Umwälzung des Verhältnisses zwischen Herrn und Diener vergleichen. In der Tat weist auch das heutige Theater einen ähnlichen Erfolg auf: es bedarf des Dichters, des Bildners nicht; oder vielmehr es nimmt Dichter und Bildner in seinen Dienst: diese machen ihm zurecht, was es braucht; der Kritiker stellt ihm das Zeugnis aus, welches in Sklavenstaaten von Negern zu erkaufen ist, und kraft dessen ein Schwarzer sich für einen Weißen halten darf: die nicht minder befriedigte Autorität nimmt sich würdevoll der Sache an, die Majestät wirft ihren Mantel zum prunkenden Schutze darüber — und das deutsche „Hoftheater" unsrer Tage steht da.

Vor diesem stehen nun wieder Maler, Bildhauer und Literaturpoet, und begreifen nicht, was sie damit zu tun haben sollen. Ahnen sie wohl, daß sie ihre Arbeiten jetzt ohne Modell, nach bloßer Abstraktion von älteren, einst lebensvollen Kunststilen herausquälen müssen, oder, wenn sie doch des Modells bedürfen, dieses in jener merkwürdigen Universitätsschule der entlaufenen Sklaven ein ganz andres Wesen geworden ist, und ganz anders sich zu gebärden gelernt hat, als es dem Zwecke ihrer Kunst dienen kann? Was bleibt ihnen nun übrig, als gerade durch ihr eigenes fortgesetztes Schaffen den ungeheuren Einfluß des Theaters auf das ersichtlichste aufzudecken? Denn, entweder dieses vertrocknet ohne den wahrhaft ergiebigen Erneuerungsquell gänzlich, oder, wird auf Wirkung gezielt, so nimmt ihr künstlerisches Gestalten eben diejenige auf den Effekt berechnete Manier an, welche gegenwärtig im richtigen üblen Sinne „theatralisch" genannt wird. Und was bezeichnen wir denn in allem und jedem, in der Gebärde des Privatmannes, der unschönen Kleidertracht, in der Rede, ja in der Handlungsweise des Studenten wie des Staatsmannes, endlich in der

Kunst wie in der Literatur, wenn wir es verächtlich „theatralisch" nennen? Wir bezeichnen damit eine vom gegenwärtigen Theater ausgehende Schwächung, Verbildung und Verzerrung des allgemeinen Geschmackes; zugleich aber, weil eben das Theater seiner ungemein populären Wirksamkeit wegen vom Geschmack aus auch auf die Sitten seinen unwiderstehlichen Einfluß übt, bezeichnen wir dadurch einen tiefgehenden Verfall der öffentlichen Moralität, von welchem zu retten ein ernstes und edles Bemühen erscheint. Nur aber indem das Theater selbst ernst und bedeutend in das Auge gefaßt wird, kann dieser Bemühung Erfolg versprochen werden.

So viel für jetzt über die Macht des Theaters; wie ihr beizukommen sein wird, können wir erst erkennen, wenn wir die Gewalt dieser Macht richtig auffaßten, und dieses tun wir nur dann, wenn wir sie, ohne falsche Verachtung, der mimischen Kunst selbst zuerkennen.

VIII.

Als wir im Verlaufe der vorangehenden Untersuchung das Verhältnis des nur nachahmenden Mimen zu dem wirklich nachbildenden, dichtenden Künstler als demjenigen des Affen zum Menschen ähnlich bezeichneten, hatten wir nichts weniger im Sinne, als eine eigentliche Geringschätzung seiner Eigenschaften. Wie nahe auch immer, namentlich in der erregteren Sprache des Affekts, ein solcher Ausdruck bei ähnlichen Vergleichungen liegen möge, so bestimmte uns doch hier der ganz andre Beweggrund, aus einem der populärsten Fassungskraft naheliegenden Verfahren der Natur das treffendste Analogon für das von uns zu erörternde Verhältnis zu gewinnen. Wollte sich der dichtende Künstler schämen, als zur Nachbildung der Natur befähigten ursprünglich nur nachahmenden Mimen sich zu erkennen, so müßte der Mensch sich nicht minder schämen, in der Natur sich als vernünftigen Affen wieder zu finden: hieran würde er aber sehr töricht tun, und beweisen, daß es mit dem, wodurch er sich vom unvernünftigen Affen unterscheidet, bei ihm nicht sehr weit her sei. — Sehr lichtvoll wird das angezogene Analogon aber dadurch, daß wir, unsre Abkunft vom Affen zugegeben,

uns nun fragen müssen, warum die Natur ihren letzten Schritt vom Tiere zum Menschen nicht vom Elefanten oder vom Hunde aus machte, bei welchen wir doch entschieden entwickeltere intellektuale Anlagen antreffen, als beim Affen? Diese Frage können wir nämlich, für unseren Zweck sehr ersprießlich, durch die andere Frage beantworten: warum aus einem Gelehrten kein Dichter, aus einem Physiologen kein Bildhauer und Maler, ja — um der bekannten, aus schönem Munde einem Zaren gegebenen Antwort zu gedenken — aus einem russischen Staatsrat keine Ballettänzerin werden kann? — Es liegt in der Entscheidung der Natur für den Affen zu ihrem letzten und wichtigsten Schritte ein zu tiefem Nachsinnen aufforderndes Geheimnis: wer es vollständig ergründete, könnte uns vielleicht Aufschluß darüber geben, warum die weisesten Staatseinrichtungen zerfallen, ja die erhabensten Religionen sich überleben, um dem Aberglauben oder dem Unglauben zu weichen, während die Kunst ewig neu und jung aus den Trümmern des Daseins hervorwächst.

Nach der Bedeutung, welche wir hiermit diesem Thema beilegten, dürfen wir hoffen, uns keinem aufreizenden Mißverständnisse mehr auszusetzen, wenn wir für unsre weitere Untersuchung zunächst an das Analogon von Affe und Mensch allen Ernstes noch anknüpfen. In ihm glauben wir nämlich, wenn wir dabei das Verhältnis der nur nachahmenden zu der nachbildenden Kunstfähigkeit des Menschen festhalten, zugleich ein sehr förderliches Licht zur Beleuchtung des Verhältnisses des Realismus und des Idealismus in der Kunst, von welchen leichthin so viel geredet wird, gewonnen zu haben.

Was den bildenden und dichtenden Künstler bei der Berührung mit dem Mimen zurückschreckt, und mit einer nicht ganz dem Widerwillen des Menschen gegen den Affen unähnlichen Empfindung erfüllt, ist nicht das, wodurch er von diesem verschieden, sondern das, worin er ihm ähnlich ist. Auch was der eine nachbildet, der andre nachahmt, ist das gleiche: die Natur; der Unterschied liegt in dem Wie und dem angewendeten Mittel. Der Bildner, welcher das Modell, der Dichter, welcher den berichteten Vorgang nicht in voller Wirklichkeit wiedergeben kann, verzichtet auf die Darstellung so vieler Eigenschaften seines Gegenstandes, als ihm zu opfern nötig dünkt, um eine Haupt-

eigenschaft desselben in so potenzierter Weise darzustellen, daß an ihr der Charakter des Ganzen sofort erkennbar wird, und so auf einen Blick an dieser einen Seite sich das zeigt, was durch die Zurschaustellung aller Seiten des Gegenstandes nur der physiologischen, oder, bei künstlerischer Anschauungsweise, der ästhetischen Beurteilung, das ist: eben der des bildenden und dichtenden Künstlers, verständlich werden kann. Durch diese Beschränkung gelangt der Bildner und der Dichter zu jener Steigerung des Gegenstandes und seiner Darstellung, welche dem Begriffe des Ideales entspricht, und durch vollkommen geglückte Idealisierung, d. h. Realisierung des Ideales, erreichen sie eine Wirkung, welche die unmögliche Erschauung des Gegenstandes von allen Seiten seiner räumlichen und zeitlichen Erscheinung in dem Sinne vollständig ersetzt, daß diese Art der Darstellung zugleich als die einzig erfolgreiche, ja nur mögliche des an sich unübersehbaren wirklichen Gegenstandes erkannt wird.

Zu dieser idealen, einzig wahren Kunst tritt nun aber der Mime mit der vollen Tatsächlichkeit der räumlich und zeitlich sich bewegenden Erscheinung, und macht dem vom Bilde auf ihn Blickenden etwa den erschreckenden Eindruck, wie das Spiegelbild, welches aus dem Glase heraussteigen und im Zimmer vor uns auf und abschreiten würde. Für den ästhetischen Hinblick muß diese Erscheinung etwas geradezu Gespenstisches haben; und lernt man die Kunst des Mimen durch Leistungen, wie sie großen Schauspielern zu jeder Stunde geläufig waren, kennen, — sehen wir, mit einem Garrick zu Gaste sitzend, in diesem Augenblicke einen verzweifelten Vater mit seinem toten Kinde in den Armen, im andern einen geldverscharrenden Geizhals, oder einen seine Frau prügelnden betrunkenen Matrosen, so mag uns, erfüllt von der Idealität der reinen bildenden und dichtenden Kunst, wohl leicht der Atem und zugleich die Lust vergehen, mit dem furchtbaren Menschen gemütlich scherzend auf das Wohl der Kunst anzustoßen, wozu dieser wiederum jederzeit höchst willfährig ist. — Ist dieser Mime ein unvergleichlich Höherer, oder ein unter allem Vergleich Geringerer? Wohl weder das erstere noch das letztere: nur ist er ein durchaus anderer. Er stellt sich euch als das unmittelbare Glied der Natur dar, durch welches diese absolut realistische Mutter alles

Daseins in euch das Ideal berührt. Gleichwie keine menschliche Vernunft den alltäglichsten und gemeinsten Akt der Natur auszuführen vermag, diese aber doch nie müde wird in immer neuer Fülle der Erkenntnis der Vernunft sich aufzudrängen, so zeigt der Mime dem Dichter und Bildner immer neue, unerhört mannigfaltige Möglichkeiten des menschlichen Daseins, um von ihm, der keine einzige dieser Möglichkeiten erfinden könnte, verstanden und selbst zu einem höheren Dasein erlöst zu werden. — Dies ist der Realismus in seinem Verhältnis zum Idealismus. Beide gehören dem Gebiete der Kunst an, und ihre Unterscheidung liegt in der Nachahmung und der Nachbildung der Natur.

Wie weit es der Realismus der Kunst in diesem Sinne, gänzlich ohne Berührung mit dem Idealismus, bringen kann, ersehen wir an der theatralischen Kunst der Franzosen, welche ganz selbständig sich zu einem solchen Grade von Virtuosität entwickelt hat, daß das moderne Europa einzig nach ihren Gesetzen sich richtet. Sehr hilfreich für die weitere Durchführung des zuvor aus dem Gebiete der Physiologie angezogenen Analogons erscheint uns ein Ausspruch Voltaires, mit welchem er seine Landsleute als eine Mischung von Affen und Tigern bezeichnet. Es ist in der Tat auffallend, daß dieses Volk den andern Völkern Europas hauptsächlich unter zwei typischen Charakterzügen schnell erkenntlich geworden ist: zierlich bis zur läppischen Gewandtheit, namentlich hüpfend und plaudernd: andernteils grausam bis zum Blutdurst, wütend zum Angriffe springend. Einen solchen springenden und zugleich zierlich hüpfenden Tiger zeigt uns die Geschichte als den eigentlichen Begründer der modernen französischen Zivilisation: Richelieu (nicht minder wie sein großer Vorgänger Sully) tanzte leidenschaftlich gern Ballett, und machte sich, wie uns erzählt wird, durch einen skandalösen Tanz vor der Königin von Frankreich selbst so lächerlich, daß er seinen ganzen Ärger hierüber als Tiger rächte. Das war der Mensch, vor dem kein edler Kopf in Frankreich auf dem Rumpfe feststand, und der zugleich die allmächtige Akademie gründete, durch welche er den französischen Geist in die heute noch ihn beherrschenden Gesetze einer bis dahin ihm ganz fremden Konvention zwängte. Alles gestatteten diese Gesetze, nur nicht das Auftauchen der Idealität; dagegen eine

Verfeinerung des Realismus, eine allmächtige Verzierlichung des wirklichen Lebens, wie sie nur durch die erfolgreiche Anleitung der von Voltaire gerügten Affennatur seiner Landsleute zur Nachahmung höfischer Lebensformen erreicht werden konnte. Unter diesem Einflusse gestaltete sich das ganze wirkliche Leben im theatralischen Sinne, und das eigentliche Theater unterschied sich vom wirklichen Leben nur dadurch, daß, wie zur gegenseitigen Unterhaltung, Publikum und Schauspieler zuzeiten die Plätze wechselten. — Es ist vielleicht schwer anzugeben, ob der Grund zu dieser Ausbildung des Lebens ein allgemeines Talent der Franzosen zum Theater ist, oder ob durch die konventionelle Verkünstelung des Lebens alle Franzosen nun auch erst zu talentvollen Schauspielern wurden. Der Erfolg ist wirklich der, daß jeder Franzose ein guter Schauspieler ist, weshalb denn auch das französische Theater mit all' seinen Gewohnheiten, Eigenheiten und Anforderungen in ganz Europa wiederum nur nachgeahmt wird. Nun wäre dieser Erfolg für Europa gerade nicht vom Übel, wenn es der theatralischen Kunst in Frankreich möglich geworden wäre, sich selbst durch Aufnahme des Ideales des Bildners und Dichters dem eigentlichen Zwecke des Theaters im hohen Sinne zu nähern. Nicht ein Stück von idealer Richtung oder Bedeutung ist aber je für die französische Bühne geschrieben worden; dagegen blieb das Theater immer nur auf die unmittelbare Nachahmung des realen Lebens angewiesen, was ihm eben so merkwürdig leicht fiel, weil das Leben selbst wiederum nur eine theatralische Konvention war. Selbst da, wo für die Darstellung gesellschaftlich erhöhter oder geschichtlich entrückter Lebenssphären die ideale Richtung noch jeder dichterischen Nation ganz von selbst sich dargeboten hat, und erst gerade hier recht vollständig, wurde es von dieser Richtung durch ein Trugbild der Konvention abgelenkt. Damit es immer nur bei der Nachahmung der Realität bleiben könnte, wurde der Versailler Hof, welcher wiederum ganz nach theatralischen Effektanforderungen konstruiert war, als einziger Typus des Erhabenen und Edlen vorgehalten; es wäre als Torheit und absurder Geschmack erschienen, die griechischen und römischen Heroen, wollte man sie in höchster Würde darstellen, eine erhabenere Sprache reden, noblere Attitüden annehmen, überhaupt anders denken und handeln zu lassen, als den großen König und seinen Hof,

die Blüte Frankreichs und des großen Jahrhunderts. Muß doch endlich Gott selbst sich dazu verstehen, mit dem höflichen „Vous“ angeredet zu werden.

So hoch nun also auch der französische Geist sich über das gemeine Leben zu erheben trachten mochte, die erhabensten Sphären seiner Imagination waren überall durch greifbare und sichtbare reale Lebensformeln begrenzt, welche nur nachzuahmen, nicht aber nachzubilden waren: denn nur die Natur ist das Objekt der ästhetischen Nachbildung, während die Kultur nur Gegenstand der mechanischen Nachahmung sein kann. Ein unseliger Zustand, in welchem wahrhaftig nur eine Affennatur sich wohl fühlen konnte. Gegen ihn war keine Empörung des Menschen möglich; denn dieser tritt erst durch seinen Blick auf das Ideal aus dem Kreise der Natur selbstbewußt heraus. Aber der „Tiger“ konnte auf Empörung verfallen. Nachdem sein Weibchen um die Guillotine abermals — getanzt (denn ohne Tanz geht es nun einmal beim Franzosen nicht ab!), und er selbst im Blute der Gesetzgeber seiner Kultur sich berauscht (wir kennen den Ehrentrank des Pariser Septemberfestes!), war diese wilde Bestie nicht anders zu bändigen, als durch Loslassen auf die Nachbarvölker. Marat — der Tiger, Napoleon — der Tigerbändiger: dies ist das Symbol des neuen Frankreichs. — Ohne Theater war aber der Tiger nicht zu bändigen: der Affe mußte zur Zähmung helfen. Jahrhunderte hindurch, bis zur Revolution, als der schlechteste Soldat bekannt und als solcher namentlich von den Deutschen verspottet, gilt die französische Armee seitdem für die beste. Wir wissen, daß dieser Erfolg einerseits durch eine alles Selbstgefühl zermalmende Disziplin, andererseits durch eine glückliche Verwebung der Interessen der Tiger- wie der Affennatur bezweckt und aufrecht erhalten worden ist: das neue Trugbild, welches an die Stelle des ehemaligen Versailler Hofnimbus getreten, ist die genügend bekannte, spezifisch französische „Gloire“, deren wir hier nur insoweit zu erwähnen haben, als in ihr eben ein neuer Ausdruck für dieselbe theatralische Konvention gewonnen ist, welche nun einmal bei dem Franzosen an die Stelle der Natur getreten ist, und über welche hinaus er gar nicht sich versetzt denken kann, ohne, wie wir schon früher einmal es ausdrückten, zu glauben in das Chaos fallen zu müssen.

Welche merkwürdigen Veränderungen die Umtaufe des französischen Charakters durch die Revolution bei diesem großen und zu so bedeutenden Geschicken bestimmten Volke hervorgebracht hat, dies wünschten wir gern von einem hierzu berufenen Kulturhistoriker, der sich mit uns auf den gleichen Standpunkt stellen könnte, eingehender beleuchtet zu sehen. Die Mischungen und Brechungen dieses Volkscharakters, den wir bei so episodischer Betrachtung natürlich nur nach seiner typischen Allgemeinheit, wie aus der Vogelperspektive, überblicken konnten, zeigen bei sehr naher Beurteilung gewiß nicht mindere Anlagen zur Bildung des Reinmenschlichen, als deren sonst bei den Gliedern der europäischen Völkerfamilie anzutreffen sein mögen. Immerhin wird gerade der sehr frei blickende Franzose mit besonderer Verzweiflung auf die Möglichkeit einer völligen Neugeburt des Charakters seines Volkes sehen. Er muß sich in betreff des heutigen Zustandes gestehen, daß ihm vor der Zerstörung des Trugbildes der „Gloire" bangt, weil er nicht weiß, ob hinter dieser glänzenden Theaterdekoration, würde sie hinweggezogen, nicht der Tiger wieder hervorspringen möchte. Er wäre vielleicht damit zu beruhigen, daß hinter dieser, nur nach außen bemalten Theaterkulisse schon jetzt der mit der realen Rückwand derselben sehr wohl vertraute hüpfende Affe stehe. Ob es ihn trösten würde, zu finden, daß die Eitelkeit und der Leichtsinn, die selbst der militärischen Bravour seines Volkes so sehr zustatten kommen, vielleicht nicht minder als die imperiale Disziplin zur Bändigung des Tigers verholfen haben, und, da das Vergnügen dem Franzosen so über alles geht, daß er auch die Kunst nur unter der Rubrik des Amüsements versteht, am Ende auch jetzt ihr altes polizeiliches Amt gern allein wieder zu übernehmen befähigt sein dürften?

Doch genug! Möglicherweise finden wir noch einen andern Trost. Wenden wir daher von den Franzosen, bei denen wir nichts wie Theater und theatralische Virtuosität zu gewahren hatten, uns jetzt nach Deutschland zurück, um zunächst in genaueren Augenschein zu nehmen, wie dieses Theater und seine Virtuosität auf unserm heimischen Boden sich ausnimmt.

IX.

„Ringe, Deutscher, nach römischer Kraft, nach griechischer Schönheit.
Beides gelang dir; doch nie glückte der gallische Sprung!"

So ruft Schiller dem deutschen Genius zu.

Doch wie, wenn der Bär tanzen sollte wie der Affe, um sein Brot zu verdienen? — Ein widerlicher Anblick, lächerlich und traurig zugleich! —

Das deutsche Tempo ist der Gang, das „Andante", welches deshalb auch in der deutschen Musik sich so mannigfaltig und ausdrucksvoll entwickelt hat, daß es von Musikfreunden mit Recht für die eigentliche deutsche Musikgattung, seine Erhaltung und sorgsame Pflege für eine ästhetische Lebensfrage des deutschen Wesens erklärt wird. Mit diesem gelassenen Gange erreicht der Deutsche mit der Zeit alles, und vermag das Fernstliegende sich kräftig anzueignen. Deutsche Bildner lernten und lehrten in Italien; im deutschen Dichter lebten die großen Spanier fort, als sie von der Bühne ihrer Heimat durch den französischen Einfluß verdrängt worden; und während den Engländern die Aufführungen ihres Shakespeare zu Zirkusevolutionen geworden, erklärte der Deutsche aus diesem ihren Wunder sich die menschliche Natur. Mit diesem Gange erreichte Goethe, vom Götz ausgehend, den Egmont, diesen Typus deutschen Adels und wahrer Vornehmheit, dem gegenüber der ihn überlistende spanische Grande wie ein mit Gift eingeölter Automat erscheint: zu dieser Verwandlung des derben, dürftigen Götz in den anmutig frei dahinwandelnden Niederländer bedurfte es nur der Abstreifung der Bärenhaut, die uns zum Schutze gegen die Rauheit des Klimas und der Zeit umgeworfen, um dem kräftig schlanken Leibe, dessen Anlage zur Schönheit selbst der für alles Südliche so enthusiastisch eingenommene Winckelmann lebhaft erkannte, seine innere Wärme zu bewahren. Der adelig ruhige Gang, mit dem Egmont das Schaffot beschritten, führte den glücklichen Dichter durch das Wunderland der Myrthe und des Lorbeers, von den in Marmorpalästen an zartesten Seelenleiden dahinsiechenden Herzen zur Erkenntnis und Verkündigung des erhabenen Mysteriums des ewig Weiblichen, des unvergänglichen Gleichnisses, welches, sollte einst die Religion von der

Erde verschwunden sein, das Wissen ihrer göttlichsten Schönheit uns ewig erhalten würde, so lange Goethes „Faust“ nicht verloren ging.

Wie sonderbar, daß, wenn unter deutschen Literaturästhetikern die Rede von Idealismus und Realismus anhebt, sogleich Goethe als Vertreter des letzteren, dagegen Schiller als Idealist bezeichnet wird. Hatte Goethe selbst durch Aussprüche hierzu Veranlassung gegeben, so ist doch aus dem ganzen Charakter der Goetheschen Produktivität, namentlich aber aus seinem Verhalten zum Theater zu ersehen, wie wenig mit solch einer Bezeichnung das Richtige gesagt ist. Offenbar verhielt er sich, in betreff seiner eigentlichen hohen Schöpfungen, zum Theater viel mehr als Idealist, wie Schiller, denn kaum war der Boden zu einer Verständigung mit diesem Theater betreten, so überschritt Goethe rücksichtslos die Grenzen, welche die geringe Vorbildung der deutschen Schauspielkunst dem Dichter für das Einiggehen mit ihr zog. Nicht reizte ihn zwar der „gallische Sprung“; aber der Schwung des deutschen Genius riß ihn weit dahin, wohin ihm der deutsche Komödiant nun etwa mit ähnlicher Gleichgültigkeit nachblickt, wie Mephistopheles dem als Gewölk dahinschwebenden Zaubermantel Helenas nachsieht. Er lebte eben länger als Schiller, und verzweifelte an der deutschen Geschichte: Schiller lebte kurz genug, um nur den Zweifel zu hegen, welchen zu bekämpfen er so edel sich eben bemühte. Nie hat ein Menschenfreund für ein verwahrlostes Volkswesen getan, was Schiller für das deutsche Theater tat. Zeichnet sich in dem Gange seiner dichterischen Entwicklung das ganze ideale Leben des deutschen Geistes ab, so ist zugleich in der Reihenfolge seiner Dramen die Geschichte des deutschen Theaters und des Versuches seiner Erhebung zu einer populär-idealen Kunst zu erkennen. Es dürfte zwar schwer sein, zwischen den bereits von voller dichterischer Größe erfüllten „Räubern“ und „Fiesco“ und dem rohen Geiste der Anfänge des deutschen Theaters im sogenannten englischen Komödiantenwesen einen Vergleich zu ziehen: bei jedem Vergleiche des Schaffens unsrer großen Meister mit den ihnen aus dem verwahrlosten Volksleben entgegenkommenden Erscheinungen werden wir aber stets auf dieses traurige, gänzlich unausgleichbare Mißverhältnis stoßen. Besser zeigt sich die Übereinstimmung von da an, wo wir an

Schiller selbst den Erfolg seiner Beobachtung der Eigenschaft und Fähigkeit des Theaters wahrnehmen. Dieser ist in „Kabale und Liebe" unverkennbar: vielleicht ist dieses Stück der zutreffendste Beleg dafür, was bei voller Übereinstimmung zwischen Theater und Dichter bisher in Deutschland geleistet werden konnte. — Bis zur naturgetreuen Nachahmung der umgebenden bürgerlichen Welt hatten es die trefflichen, wahrhaft deutsch atmenden Schauspieler der glücklichen Epoche der Neugeburt auch des deutschen Theaters gebracht: sie bewiesen hierin nicht weniger Talent als irgend eine andere Nation, und machten der deutschen Nation, für welche Lessing seine energischen Kämpfe geführt, keine geringe Ehre. Blieb ihnen das Ideal aller Kunst unkenntlich, so ahmten sie doch mit realer Treue eine biedere, ungeschminkte Natur nach, von deren Einfachheit, Herzensgüte und Gefühlswärme es sich sehr wohl endlich auch nach dem Schönen hinaufblicken ließ. Was das deutsche bürgerliche Schauspiel erst diskreditiert und widerwärtig gemacht hat, — das, worüber namentlich Goethe und Schiller verzweiflungsvoll klagen, war nicht jener redliche Anfang, sondern das Zerrbild desselben, das Rührstück, zu welchem es die Reaktion gegen die ideale Richtung der großen Dichter herunterbrachte. Wir werden auf diese Reaktion zurückkommen.

Für jetzt verfolgen wir Schiller bei seinem gewaltigen Aufschwung aus jener bürgerlichen Sphäre in das Reich der Idee. Mit dem „Don Carlos" mußte es sich entscheiden, ob der Dichter, gleich Goethe, endlich dem Theater den Rücken wenden, oder an seiner liebevollen Hand es mit sich in jene höheren Regionen ziehen sollte. Was hier dem deutschen Geiste gelungen war, ist und bleibt erstaunlich. In welcher Sprache der Welt, bei Spaniern, Italienern oder Franzosen, finden wir Menschen aus den höchsten Lebenssphären, Monarchen und spanische Granden, Königinnen und Prinzen, in den heftigsten und zartesten Affekten mit solch vornehmer, menschlich adeliger Natürlichkeit, zugleich so fein, witzig und sinnvoll vieldeutig, so ungezwungen würdevoll, und doch so kenntlich erhaben, so drastisch ungemein sich ausdrückend? Wie konventionell und geschraubt müssen uns dagegen selbst die königlichen Figuren eines Calderon, wie vollständig lächerlich nicht gar die höfisch-theatralischen Marionetten eines Racine erscheinen! Selbst Shakespeare, der doch Könige

und Rüpel gleich richtig und wahrhaftig sprechen lassen konnte, war hier kein ausreichendes Muster, denn die vom Dichter des „Don Carlos" beschrittene Sphäre des Erhabenen hatte sich dem Blicke des großen Briten noch nicht eröffnet. Und mit Absich verweilen wir hier nur bei der Sprache, der Gebärde der Personen des „Don Carlos", weil wir uns eben sogleich zu fragen haben: wie war es möglich, daß deutsche Schauspieler, denen bisher nur die alltägliche bürgerliche Menschennatur zur Nachahmung vorgelegen hatte, diese Sprache, diese Gebärde anzunehmen vermochten? Was nicht sofort ganz und vollständig glückte, gelang wenigstens bis zu einem hoffnungsvollen Grade: denn hier zeigte sich, wie im Dichter so auch im Schauspieler, die ideale Anlage des Deutschen. Sein Ausgangspunkt blieb die naturgetreue Nachahmung des wirklich vertrauten, wiederum der natürlichen deutschen Sitte entsprechenden bürgerlichen Lebens, — des „Andante": was von hier aus zu gewinnen, war der höhere Schwung, die zartere Leidenschaft des erhabeneren „Allegro"; sie waren zu erreichen, denn Schillers Gebilde trugen keine gemachte, konventionelle, unnatürliche sondern die wahre, naturadelige, rein menschlich gemütvolle Vornehmheit an sich. Diese Schauspieler waren so gewissenhaft in der Beurteilung ihrer Fähigkeiten, daß sie durch die Rezitation der ungewohnten unbürgerlichen Jamben in Unnatur und Affektation zu verfallen fürchteten; um sich auf der neuen Bahn getreu zu bleiben, zogen sie als Studie es vor, diese Jamben in Prosa umgeschrieben, sich zunächst vorzulegen, und so erst allmählich, nachdem der Naturakzent der Rede gesichert, zur Aneignung des rhythmischen Pathos vorzuschreiten, — ungefähr so, wie es vernünftig wäre, wenn in der Oper, möge der Text noch so trivial sein, dieser von den Sängern erst richtig zu sprechen erlernt würde, ehe es zum Einüben des Gesanges kommt. Die an sich wahrlich nicht unliebenswürdige Gefahr lag bei dem Fortschreiten in dieser Entwicklungsphase der deutschen Schauspieler nur darin, daß der gründliche Natürlichkeitssinn beim Affekt nicht in groteske Heftigkeit und allzu wahre Sinnfälligkeit ausarte. Goethe und, ihm verständnisvoll zu Seite sich stellend, Schiller griffen zu demselben Mittel, zur Bändigung dieses Naturungestüms, welches die Gesetzgeber des französischen Theaters für dauernd angewendet hatten, um ein- für allemal jede

Natur aus ihm zu verbannen. Sehr belehrend ist es, wie in diesem Bezug Benj. Constant in seinen „Réflexions sur le théâtre Allemand“ sich ausspricht: das Naturwahre des deutschen Theaters, welches er, da es dort mit solcher Reinheit, Treue und zarten Gewissenhaftigkeit in Anwendung kommt, höchlich bewundert, glaubt er den Franzosen fortgesetzt für unerlaubt halten zu müssen, da einerseits diese nur auf das Nützliche, d. h. den theatralischen Effekt ausgingen, anderseits in der Anwendung des Naturwahren ein solch starkes Effektmittel läge, daß, gebe man ihnen dieses frei, nichts wie solche Effekte von ihnen angewendet werden würden, und unter ihren Übertreibungen nach dieser Seite hin alle Wahrheit und guter Geschmack, ja selbst alle Möglichkeit des wirklich Natürlichen verschwinden müßten. Die Folge der Entwicklung des französischen Theaters bei Freigebung der Regeln hat sich denn auch richtig dieser Voraussehung entsprechend herausgestellt: wir werden zu unsrer tiefen Beschämung zu ersehen haben, wie auch hieraus, unter der Herrschaft der Reaktion gegen den deutschen Geist, der letzte Ruin der deutschen theatralischen Kunst, ja aller deutschen Kunst herbeigeführt wurde. Weise vorbeugend ließen unsre großen Dichter die Schauspieler durch Zubereitung einiger regelrechter französischer Stücke die Vorteile der Kultur auch für die Kunst empfinden lernen, um so, es vor der Skylla wie der Charybdis bewahrend, als mutige Odysseuse das Schiff des deutschen Theaters, welches die letzte und höchste Glorie der lange duldenden Nation tragen sollte, in den Hafen seiner neuen, idealen Heimat zu steuern.

Nun schufen und wirkten die Herrlichen in neu belebter Hoffnung andauernd zusammen: über der Freude an Schillers Schaffen vergaß Goethe selbst zu dichten, und half dem Teueren nur desto förderlicher. So entstanden, in unmittelbarster bildender Wechselbeziehung zu dem Theater, diese hehren Dramen, die, wie jedes von ihnen, vom „Wallenstein“ bis zum „Tell“, eine Eroberung auf dem Gebiete des ungekannten Ideales bezeichnete, nun als die Säulen der einzigen wahrhaften Ruhmeshalle des deutschen Geistes dastehen. Und dies ward mit dem Theater vollbracht. Ohne große Genies in ihren Reihen auftauchen zu sehen, war die ganze Körperschaft der Schauspieler jetzt vom Geiste des Ideales angehaucht, und ihr Erfolg zeigte sich in

der gewaltigen Sympathie, welche alle Gebildeten jener Zeit, die Jugend, das Volk für das Theater ergriff, da diesen nun der Geist ihrer großen Dichter fast sinnfällig verständlich aufging, und sie selbst, eben durch das Theater, zu Teilhabern ihrer großen menschenadelnden Ideen machten. —

Schon aber nagte der Wurm an dieser Blüte: ihre Frucht konnte sie nur treiben, wenn der Baum mit breiten Wurzeln mächtig und tief in den Boden des vollen Volkslebens, überallhin gleich bildend und gestaltend, eindringen konnte. Wir sahen, wie die Brust des Volkes sich weit für diese Empfängnis öffnete: wir betrachteten seine Taten, — wir lernten aber auch seinen Lohn kennen. — Es ist höchst merkwürdig und gehört dem unvergleichlichen Charakter der deutschen Geschichte ganz eigentümlich an, daß, wie es sich erst aus der Ferne, von unsrer Zeit aus gesehen, erkennen läßt, der Wurm, der an der deutschen Kunstblüte nagte, derselbe Dämon war, der auch dem politischen Aufschwunge der Deutschen so verderblich wurde.

War es dem Zaren nicht gelungen, aus einem russichen Staatsrate einen Balletttänzer zu machen, so fand er es doch möglich, aus einem deutschen Possenreißer einen russischen Staatsrat zustande zu bringen. August von Kotzebue bereitete Schiller und Goethe am eigenen kleinen Herde ihres ungeheuren Wirkens, dem stillen, winzigen Weimar, die ersten Verlegenheiten und Ärgernisse der Störung und Verwirrung. Ein sonderbares, jedenfalls nicht unbegabtes, leichtsinniges, eitles und schlechtherziges Wesen, das der Ruhm der Götter ärgerte. All' ihr Wirken war so neu und kühn: war es nicht zu stören? Er machte Theaterstücke von jedem Geschmack, mit dem nur etwas anzugeben war; Ritterstücke, Zoten, endlich — um der Sache recht beizukommen — Rührstücke. Alles, was von schlechten Neigungen, schlechten Gewohnheiten und schlechten Anlagen bei Publikum und Schauspielern vorhanden war, regte er auf und setzte es ins Spiel. Benj. Constants Voraussehung begann sich in Paris zu erfüllen: das Monstrum des Melodramas war geboren; es mußte mit Gewalt nach Deutschland gebracht werden, wär es nur, um Goethe durch den „Hund des Aubry" zur Niederlegung der Theaterdirektion in Weimar zu vermögen. Aber man wollte zur wirklichen Herrschaft des Niederträchtigen gelangen. Eine besonders neue Mischung war gut dazu. Das

Derbe war die erste Grundlage der deutschen Natürlichkeit auch im Theater gewesen: keine reine Seele hatte am „Götz", an den „Räubern", — an Shakespeare, ja Calderon, der das Derbe sehr gut auch verstand, Anstoß genommen; nur den Franzosen war es verboten worden, und zwar aus demselben guten Grunde, wie das Naturwahre, weil das Derbe ihnen nur als Obszönes geläufig ist. Die unterdrückte Natur rächte sich: was als Obszönität nicht gelitten war, kam als Frivolität zum Vorschein. Kotzebue arrangierte das „Schlüpfrige", d. h. das gänzlich Nichtige, welches sich so nichtig zeigt, daß man überall unter allen Falten etwas sucht, bis der erregten Neugierde endlich wohlverwahrt das Obszöne gezeigt wird, — aber so, daß die Polizei nichts dagegen sagen kann. Nun war der Typus für eine neue theatralische Entwicklung in Deutschland gewonnen. Kotzebue schrieb seine staatsrätlichen Berichte nach Petersburg über die hübsche Wendung der Dinge in Deutschland, und befand sich ganz wohl dabei. Da trat am 23. März 1819 ein Jüngling im altdeutschen Rocke zu ihm in das Zimmer, und erstach den Staatsrat vollständig zu Tode. — Eine unerhörte, ahnungsvoll merkwürdige Tat. In ihr war alles Instinkt: der russische Zar handelte aus seinem Instinkt, als er die eigentlich nur leichtsinnigen Berichte seines Staatsrates sich schreiben ließ; nicht minder aber Sand, welcher den deutlichen Belegen für Kotzebues politische Unschädlichkeit nichts anderes entgegnen konnte, als — dieser sei der Verführer der deutschen Jugend, der Verräter des deutschen Volkes. Die Gerichte zerbrachen sich den Kopf: hier mußte eine furchtbare Verschwörung vorliegen; die Ermordung des Staatsrates war jedenfalls nur das Vorspiel; nun sollten gewiß die Staatsoberhäupter und der ganze Staat selbst mit daran. Nichts anderes war aus dem jugendlichen Mörder herauszubekommen, als daß er seine Tat preise, sie jeden Augenblick wieder begehen werde, Gott danke, der ihn erleuchtet und ihn nun ruhig und heilvertrauend seinem gerechten Sühnungstode entgegengeleite. Und hierbei verblieb er, ohne nur einen Augenblick zu wanken, während einer vierzehnmonatigen Gefangenschaft, von eiternden Wunden zerrissen, elend auf dem Schmerzenslager ausgestreckt. — Über diese Tat machte sich zuerst ein geistvoller Jude, Börne, lustig; auch Heine hat, wie uns dünkt, es nicht an Spaß dar-

über fehlen lassen. Was die Nation darüber empfand, ist nicht klar; gewiß ist nur, daß Kotzebues Geisteserben das deutsche Theater gehörte. Diesem wollen wir nun ernsthaft noch etwas näher zusehen.

X.

Die Richtung, welche nun das deutsche Theater unter der Herrschaft der von uns bereits näher bezeichneten Reaktion einschlug, konnte nicht wohl ohne bestimmten unmittelbaren Einfluß aus der Sphäre der politischen Macht in ihrer ganzen verderblichen Tendenz festgehalten werden. Die neue, verführerische soziale Stellung, welche man dem Theater anwies, wurde zum wichtigsten Mittel dieses Einflusses. Gänzlich vom Geiste ihres Volkes abgewandt, hatten bisher die Fürsten zur Unterhaltung ihrer Höfe nur italienische und französische Opern-, Ballett- und Komödientruppen gehalten: das deutsche Sing- und Schauspiel war von dürftig sich nährenden, meistens wandernden, durch industrielle Prinzipale geleiteten und umhergeführten Truppen, in ärmlichen Schaubuden dem eigentlichen Publikum einzig vorgeführt worden. In ihnen konstituierte sich das Theaterhandwerk im guten und üblen Sinne. Wie nun alles unter der Einwirkung der Wiedergeburt des deutschen Kunstgeistes einen edleren, menschlich angeregten Aufschwung nahm, verfielen städtische und fürstliche Behörden, unter der Leitung wohlwollender und kunstfreundlicher Männer (unter welchen der damals seine Freiheit und Würde achtende deutsche Adel sich vorteilhaft auszeichnete), darauf, sich dieser Truppen, in denen sich überraschend ernste Talente zeigten, in einem der Kunst förderlichen Sinne auch mit bürgerlicher Fürsorge anzunehmen. Ein schönes Beispiel (das wichtigste Einwirkungsmittel großer Fürsten!) hatte der feurige Kaiser Joseph II. von Österreich gegeben: in Wien war das erste Hof- und Nationaltheater entstanden; in seinen beiden Abteilungen wurde wenigstens mit der Oper und dem Ballett zugleich auch das deutsche Schauspiel von gut verpflegten, nun in kaiserlichem Solde stehenden Truppen unterhalten. Dieser ältesten Gründung verdankte Deutschland geraume Zeit hindurch sein bestes Schauspieltheater

durch die längste Pflege und Erhaltung des dem Deutschen eigentümlichen sogenannten „Naturwahren", bis dann in neuerer Zeit auch diese, zwar nie selbst auf das Ideale gerichtete, aber immerhin die Grundlage, auf welcher der Deutsche zum Idealen gelangen kann, festhaltende Tendenz unter dem allseitigen Einflusse des Niederträchtigen, welche sonderbare Kunsttendenz wir bald näher zu charakterisieren haben werden, erschlaffte und sich verdarb. Fast überall ward bald dieser treffliche Vorgang nachgeahmt. Die Höfe (da man ihnen italienische Oper und Ballett, auch, wo es nötig war, französische Komödie, unbestritten ließ), durchaus nur von humanem Wohlwollen erfüllt, überließen das Theater kunstverständigen Männern, meistens von Fach, zur artistischen Leitung: der Herzog von Weimar übergab es seinem Freunde Goethe; in Berlin leitete es ein großer Schauspieler, Iffland. Das war die hoffnungsvolle Zeit; da ging es deutsch und ehrlich her: im glücklichen Fortgange wären die Gebrechen aller stehenden Theaterunternehmungen auf deutschem Boden bald zur Wahrnehmung gekommen; die richtige Abhilfe, der Weg, das deutsche Theater im Sinne aller wirklich gesunden deutschen Institutionen, welche ganz andren Bedürfnissen und Gewohnheiten als z. B. denen des Pariser Publikums zu entsprechen haben, edel produktiv zu organisieren, mußte bald gefunden werden und wäre bald gefunden worden. —

Nun aber bekam dies alles eine andere Bedeutung: Kotzebue war ermordet worden; ein Student im altdeutschen Rocke hatte ihn erstochen. Was hatte das zu sagen? Offenbar lag etwas sehr Verfängliches dahinter. Jedenfalls dünkte es gut, die altdeutschen Röcke abzuschaffen, und Kotzebues Sache zur eigenen zu machen. „Fort mit dem deutschen Kram! Das Theater wird zum point d'honneur des Hofes. Fort, Sachverständige, oder an euren rechten Platz als untertänige Handlanger! Der richtige Hofkavalier versteht einzig die neue Tendenz." Wir erfuhren von einem zweiundzwanzigjährigen Jagdjunker, welcher eigens aus dem Grunde, weil er nichts davon verstünde, zum Indentanten eines Theaters gemacht wurde; er dirigierte die ihm untergebene Kunstanstalt weit über ein Vierteljahrhundert; von ihm hörten wir einmal offen den Ausspruch, allerdings werde jetzt Schiller so etwas wie den „Tell" nicht mehr

schreiben dürfen. Alles wirkte hierbei, wie ja in den meisten Wendungen der Weltangelegenheiten, instinktiv, ohne eigentliches klares Bewußtsein, welches nur dann plötzlich zu leuchten begann, wenn man sich bestimmt darüber zu erklären hatte, was man nicht wollte. Was man dagegen wollte, das stellte sich ja so leicht als greifbares Resultat der sinnlosesten Anordnungen von selbst heraus: zu was das beschämende Bekenntnis aussprechen?

Natürlich mußte zuerst der ideale Punkt der Berührung des Mimen mit dem Dichter ausgewischt werden. Das war eine leichte Sache. Man fütterte den Mimen mit Leckerbissen, und ließ den Dichter verhungern. Nun wurde der Schauspieler und namentlich die Schauspielerin herausgeputzt: kam aber die Sängerin oder gar die Tänzerin, dann sank selbst der vornehme Intendant huldigend aufs Knie. Warum sollte sich das der arme Komödiant nicht gefallen lassen? Der ganze Stand ward mit einem gewissen glänzenden Lack überzogen, der von weitem wie ein Gemisch von Adel und Halbgöttlichkeit aussah. Was ehemals nur berühmten italienischen Sängerinnen und französischen Ballettänzerinnen beschieden war, breitete sich jetzt wie ein Duft über den ganzen armen deutschen Komödiantenstand aus, wo es dann den Beliebtesten und am häufigsten Beklatschten wie Parfüm, dem unbeachteten Notnagel doch immer noch wie Bratenduft roch. Alles, was von schlechter Anlage und Herzlosigkeit in der Mimennatur stak, ward, wiederum mit dem alles leitenden Instinkt, angelegentlichst hervorgelockt und einzig gepflegt: widerwärtigste Eitelkeit und dirnenmäßigste Gefallsucht. Der Affe in seiner abscheulichsten Gestalt war glücklich aus der Goethe-Schillerschen Verpuppung herausgeschält worden, und es frug sich nun endlich, was man ihm jetzt zum Nachahmen vorhalten sollte? — Das war leicht, und wiederum nicht leicht. Wie für die Kleider, so für das Theater hielt man sich an die Pariser Moden. Verschrieben und nachgemacht: damit war man leicht fertig, und es hielt auch vor. Doch nicht zu jeder Zeit. In Paris, wo jedes neue Stück, allerdings von vielen verschiedenen Theatern, vor einem stets wechselnden ungeheuren Publikum über hundertmal in einem fort gegeben werden kann, bringt man jährlich nicht so viel zum Vorschein, als das Theater einer kleinen deutschen Landeshauptstadt, wegen

seines geringen Publikums, in einem Monat verschlingt. In einem völlig übersehenen Haupt- und Grundgebrechen des modernen deutschen Theaterwesens, dem Fehler, daß es allabendlich vor einem und demselben Publikum sich unterhaltend ausnehmen soll, — in diesem Übelstande, aus dem anderseits die lächerlichste Stümperhaftigkeit seiner Leistungen resultieren mußte, bildete sich zugleich die Nemesis für das ganze strafwürdige Beginnen und die letzte Möglichkeit zu einer Rettung vor dem gänzlichen Versinken aus.

Was man mit dem Theater wollte, indem man es unter die prunkende unmittelbare Verwaltung der Höfe stellte, ward allerdings auch in dem demoralisierenden Einflusse erreicht, der notwendig von hier aus auf die sonst noch bestehenden, mehr oder weniger industriellen städtischen Theateranstalten sich strecken mußte. Die Direktionen dieser geringeren Theater, meistens ohne alle Subvention, lediglich auf die Spekulation angewiesen, hatten aus den häufigen Theaterabenden ihren Vorteil zu ziehen suchen müssen, indem sie zu allem und jedem, was nur Abwechslung gewährte, griffen. Auf diese Weise füllte sich das deutsche Theaterrepertoir mit einer monströsen Masse von besonders zubereiteten, allen Zeiten und allen Nationen angehörenden Bühnenstücken. Da nun zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Sprachen manches, ja vieles Vortreffliche für das Theater geschrieben worden ist, so kam dieses notgedrungen auch mit zum Vorschein. Die großen Hoftheater gerieten endlich ganz in die gleiche Lage. Das schreckliche Gespenst: Finanz, von welchem Friedrich der Große in der Zukunft selbst das Papsttum in bedenklicher Weise bedroht sah, erschien auch den Hoftheaterintendanzen. Schon war die bloße Institution des neuen Hoftheaters ein bloßer Kompromiß zwischen dem Hof und dem Publikum der Residenzstadt: der Hof stellte eigentlich nur den prunkenden Anschein und die Mißleitung; das Publikum mußte für die Not einstehen. So bildete sich die zweite Macht, das Steuern votierende Unterhaus, eine der merkwürdigsten Erscheinungen — der deutsche Theaterabonnent, heraus. Der unterirdische Krieg bei Belagerungen kann in seinen Peripetien nicht interessanter sein, als der wunderliche Minenkampf der Theaterabonnenten mit der Theaterintendanz. Beide können ohne gegenseitige Konzessionen nicht mit-

einander auskommen; auch der Intendant hat sich, zumal wenn der Monarch über die Verschwendungen für Sänger und Tänzer usw. übel gelaunt ist, dem Abonnenten zu fügen: er muß schließlich zu dem Auskunftsmittel des erwerbsbedürftigen Stadttheaterdirektors greifen, mit möglichst vielem Schlechten zuzeiten auch einmal etwas Gutes bringen; und da der Abonnent zwar nicht nach Paris, aber doch sonst wohin in der näheren oder ferneren deutschen Nachbarschaft gelegentlich seine Reise macht, und von dort, wo irgend günstige Umstände ausnahmsweise einmal wirklich etwas Beachtenswertes mit provinzieller Schüchternheit zutage fördern, die Wahrnehmung mitbringt und kundgibt, daß nicht alles Gold sei, was glänze, so kommt die bisher vertretene eigentliche Hauptrichtung auf das Niederträchtige dann und wann etwas aus dem Geleise, was, ärgerlich genug, zu neuen Konzessionen, ja schließlich zur völligsten Konfusion führt. Trifft es sich nun gar einmal, daß ein fremder Gesandter das Verlangen bezeigt, etwas von der im Auslande dann und wann besprochenen romantischen deutschen Theaterliteratur zu kosten zu bekommen (ungefähr wie der Kaiser von Rußland vom Großherzoge von Weimar sich die famosen Jenaer Studenten gezeigt wünschte); oder findet es sich, daß selbst ein junger Prinz, oder gar einmal der Monarch selbst nach irgend einer klassischen Seite hin eine Schwäche zu erkennen gibt, so tritt endlich das Chaos ein. Rezensenten werden um literarischen Rat befragt, Gelehrte als Dichter herangezogen, Architekten als Dekorateure verwendet: alles reicht sich die Hand, bezeigt sich gegenseitige Hochachtung, das Hoftheater wird zum Pantheon der modernen Kunst. Und dies alles gruppiert sich um den glücklichen Mimen, der nun noch sogar über Kunst und Klassizität zu faseln sich berechtigt fühlt. Ein verstohlener Wink, ein Augenzwinkern des Intendanten belehrt ihn zwar, daß das alles nicht so gefährlich gemeint sei: worauf es den Herrschaften im Grunde ankomme, ach Gott! davon schienen alle die Kunstschwätzer doch keine Ahnung zu haben. Er wisse es! — Doch die Abonnenten, — das Gespenst? — Nun, sollte man die denn nicht zur Raison bringen können? — Man hat nichts gegen Schiller und Goethe; im Gegenteil, man legt ihnen noch sonst alle klassischen Dichter bis auf Sophokles mit zu: nur soll man vom Schauspieler nicht verlangen, daß er das

Zeug ordentlich auswendig lerne, welches man doch am Ende nur äußerst spärlich zur Wiederholung bringen kann, wie leider alles übrige auch, nur mit dem Unterschiede, daß dieses andere leichter auswendig zu lernen ist und sehr gut „auf den Souffleur gespielt“ werden kann.

Denn nun war die schöne Zeit für den Mimen gekommen, wo er sich geborgen fühlte, einmal ausruhen und faullenzen konnte. Von der mühseligen, höchst unangenehmen Probe, oft schon aus der Probe hinweg, in das Kaffeehaus; vor der Aufführung Billard oder Kegelschub, nach der Aufführung Bierhaus. Dort sein eigentlicher Wirkungskreis. Der Besuch hinter den Koulissen verblieb nur der Aristokratie; dafür ward für die eigentliche Stadtbevölkerung die Kulisse, mit allem was dahinter, selbst in das Kaffee- oder Bierhaus gebracht. Die Teilnahme an dem, was man da erfuhr, verdrängte bald alles andre Interesse, welches sonst eine Stadteinwohnerschaft beschäftigen konnte. Eine Theaterheirat, eine neue Liebschaft, Rollenstreit, ob man „herausgerufen“ werden würde, Gehaltzulagen, Gastspiele, wieviel dafür gezahlt würde, — dies waren jetzt die großen Interessen, auf welche sich die gesellige Aufmerksamkeit, die leidenschaftliche Teilnahme der gesamten Öffentlichkeit und Heimlichkeit aller Städte richtete, in welchen, namentlich unter der Protektion der Höfe, das stehende Theater gründlich Fuß gefaßt hatte. Nun kamen die Lieblinge, ihre Rivalen, der Kampf beider, und der Kampf um sie. Jetzt ward die Schauspielerhandwerks-Redensart, der Komödiantenwitz zum Geist, der Kulissenjargon zur Sprache des Publikums und der Journalistik, in welcher sich die unsinnigsten Wörter, wie z. B. „selbstverständlich“, welches offenbar für eine parodistische Posse erfunden war, mit solcher Behaglichkeit festsetzten, daß die Grammatiker sie endlich wirklich erklären, der Ausländer übersetzen zu müssen glauben durfte, wenn beides nicht unmöglich wäre. — Goethe hat in betreff des Theaters die Verbesserung der Universitäten beklagt, weil es nun so wenige verdorbene Studenten mehr gäbe, welche, da sie doch in irgendwelche Berührung mit höherer Geistesbildung gekommen, dem Theater immer noch ein taugliches Material geliefert, während nun der verkommene Handlungsdiener sich herandränge, den ein glattes Gesicht und eine gewisse Magazinbeweglichkeit zum Fortkommen

auf dem Theater berechtige. Hätte Goethe ahnen können, in welche Hände der deutsche Handel einmal fallen, und aus welcher absonderlichen Nationalität demnach einst unser Theater sich rekrutieren sollte, er würde den „Faust“ nicht einmal als Buch haben drucken lassen; denn jede, auch nur die entfernteste Ähnlichkeit mit einem Theaterstücke hätte ihn an seinem Wunderwerke von dessen Veröffentlichung zurückschrecken müssen. Dafür ward denn gerade an diesem „Faust“ die Rache der theatralischen Niederträchtigkeit vollzogen.

Zu zwei Höhepunkten erhob sich das deutsche Genie in seinen beiden großen Dichtern. Der idealistische Schiller erreichte ihn in der Tiefe des ruhig sicheren Kernes der deutschen Volksnatur; wovon Goethe im „Götz“ ausging, dahin kehrte Schiller, nachdem er den herrlichen Kreis der Idealität, bis zur Verklärung des katholischen Dogmas in „Maria Stuart“, durchschritten, mit majestätischem Wohlwollen in seinem „Tell“ zurück, vom Untergange bis zum hoffnungsvollen Aufgange der Sonne edler deutscher Menschlichkeit gelangend. Aus den grundlosen Tiefen der sinnlich-übersinnlichen Sehnsucht schwang Goethe sich bis auf die heilig mystische Bergeshöhe, von welcher er in die Glorie der Welterlösung blickte: mit diesem Blicke, den kein Schwärmer je inniger und weihevoller in jenes unnahbare Land werfen konnte, schied der Dichter von uns, und hinterließ uns im „Faust“ sein Testament.

Zwei Punkte bezeichnen die Phasen des Hinabsteigens des deutschen Theaters zum Niederträchtigen: sie heißen „Tell“ und „Faust“.

Im Anfange der dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts, um die Mitte der „Jetztzeit“, schien sich der deutsche Geist (die Pariser Julirevolution hatte ihn dazu angeregt) ein wenig aufrütteln zu wollen: auch machte man hie und da etwas Konzessionen. Das Theater wollte davon sein Teil haben: noch lebte der alte Goethe. Gutmütige Literaten kamen auf den Gedanken, seinen „Faust“ auf das Theater zu bringen. Es geschah. Was an sich, und bei der besten Beschaffenheit des Theaters, ein töriges Beginnen war, mußte jetzt um so augenfälliger nur den bereits eingetretenen großen Verfall des Theaters aufdecken: aber das Gretchen wurde eine „gute Rolle“. Das edle Gedicht schleppte sich verstümmelt und unerkennbar, traurig

über die Bretter: aber es schien namentlich der Jugend zu schmeicheln, sich bei manchem witzigen und kräftigen Worte des Dichters beifällig laut vernehmen lassen zu können. — Besser glückte es den Theatern, ungefähr gleichzeitig, mit dem „Tell“: den hatte man in Paris zum Operntext gemacht, und kein Geringerer als Rossini selbst hatte diesen in Musik gesetzt. Es frug sich zwar, ob man es sich unterstehen dürfe, dem Deutschen seinen „Tell“ als übersetzte französische Oper zu bieten? Wer ein- für allemal aufgeklärt werden wollte über die unausfüllbare Kluft, welche den deutschen vom französischen Geiste trennt, hatte dies auf das bestimmteste aus einem Vergleiche dieses Operntextes mit dem Schillerschen Drama, dem zur höchsten Popularität in Deutschland gelangten, zu ersehen. Jeder Deutsche, vom Professor bis zum untersten Gymnasiasten hinab, selbst die Komödianten, empfanden dies auch, und fühlten die Schmach, die ihnen mit der Vorführung dieser widerlichen Entstellung ihres eigenen besten Grundwesens geschah: aber, — nun — eine Oper, — mit der nimmt man es nicht so genau! Die Ouvertüre mit der rauschenden Ballettmusik am Schlusse war bereits in den klassischen Konzertanstalten, dicht neben der Beethovenschen Symphonie, mit unerhörtem Jubel aufgenommen worden. Man drückte ein Auge zu. Am Ende ging es doch immer sehr patriotisch darin her, ja eigentlich patriotischer als im Schillerschen „Tell“: „esclavage“ und „liberté“ machten in der Musik enormen Effekt. Rossini hatte sich bemüht, so gediegen wie möglich zu komponieren: man konnte wirklich bei vielen hinreißend wirkungsvollen Musikstücken den ganzen „Tell“ eigentlich vergessen. Es ging, und es geht immerfort; und wenn wir es jetzt bei Lichte betrachten, ist der „Tell“ ein klassisches Ereignis in unserm Opernrepertoire geworden. — Und es ging, und sank und versank. Nach Jahren kam es in Deutschland zur Revolution: die Fahne der alten Burschenschaft wehte auf dem Frankfurter Bundespalaste: Zur Beschwichtigung wurde auch Goethes hundertjähriger Geburtstag herangezogen. Was sollte man machen? Mit dem „Faust“ ging es nicht mehr. Da hilft denn wieder ein Pariser Komponist: ohne allen Ehrgeiz geht er daran, das Goethesche Gedicht in den für sein Boulevardpublikum nötigen Effektjargon übersetzen zu lassen; ein widerliches, süßlich gemeines, lorettenhaft affektiertes Machwerk, mit der

Musik eines untergeordneten Talentes, das es zu etwas bringen möchte, und in der Angst nach jedem Mittel dazu greift! Wer in Paris einer Aufführung davon beiwohnte, erklärte, diesmal sei es doch unmöglich, mit dieser Oper in Deutschland das zu wiederholen, was seinerzeit dort mit Rossinis „Tell" erlebt wurde. Selbst der Komponist, der eben nur seinem bestimmten Publikum, dort am Boulevard du temple, einen Sukzeß hatte abgewinnen wollen, war fern von der Anmaßung, mit dieser Arbeit sich in Deutschland zeigen zu dürfen. Aber es kam anders. Wie ein Wonneevangelium durchschwelgte nun endlich auch der „Faust" das Herz des deutschen Theaterpublikums, und in jeder Hinsicht fanden Gescheite und Toren, daß es doch eigentlich etwas Rechtes damit sei. Gibt man heute noch als Kuriosität den Goetheschen „Faust", so ists, um zu zeigen, welchen Fortschritt seit der alten Zeit doch eigentlich das Theater gemacht hat.

Und gewiß, der Fortschritt ist unermeßlich. Gelänge es dem edlen Beispiele eines kunstbegeisterten Mächtigen, das Theater dahin zu bringen, daß man an seiner Wirksamkeit zu der Einsicht käme, wie tief es jetzt gefallen ist, so wäre der Erfolg, würde er auch zum Gewinn des Höchsten tragen, in seinen Dimensionen gerade doch so weitmessend, als der jenes Fortschrittes zur nun völlig erreichten nackten Niederträchtigkeit.

XI.

Wir haben mit einem starken Lichtscheine die charakteristische Physiognomie von Zuständen zu beleuchten versucht, deren genaue Zeichnung die ganze Lebenstätigkeit eines geistvollen Schriftstellers in Anspruch nehmen könnte. Die Franzosen haben für die Zeichnung der sittlichen Zustände ihrer Gesellschaft ein solches Genie gefunden, — ein Genie, welches jedoch durch den Gegenstand seiner Darstellungen und durch die bisher ungekannte realistische Treue und unverdrossene Ausdauer in der Zeichnung der Details dieses Gegenstandes, vor allem aber durch die vollkommene Trostlosigkeit in der es uns lassen muß, mehr als Dämon erscheint. Balzac, den der Franzose anstaunen muß, aber gern unbeachtet lassen möchte, gibt den zutreffenden

Beleg dafür, daß der Franzose über den grauenhaften Inhalt seiner Kultur und Zivilisation sich nur durch Selbstbelügung in Täuschung erhalten konnte: mit derselben eifrigen Neigung welche der Deutsche für die gründliche Untersuchung des Naturwahren hat, betrachtet und erkannt, mußte diese Kultur dem Dichter ein grauenhaftes Chaos von wiederum genau zusammenhängenden und sich gegenseitig erklärenden Details zeigen, dessen Entwirrung und Zeichnung unternommen, und mit der unglaublichen Geduld des für seinen Stoff wirklich in Liebe eingenommenen Dichters durchgeführt zu haben, diesen merkwürdigen Schriftsteller zu einer ganz unvergleichlichen Erscheinung auch auf dem Gebiete der Literatur macht. — Es wäre eine mehr als traurige, eine jämmerliche Aufgabe, ein Balzac derjenigen Zustände zu werden, welche durch die Verwahrlosung seines Theaters sich des ganzen öffentlichen Lebens des deutschen Volkes bemächtigt haben. Diesem öffentlichen Leben das Theatralische, welches umgekehrt den von Balzac aufgedeckten häßlichen Gehalt der französischen Zivilisation in verführerisch anziehender Weise überdeckte, in dem Sinne aufgedrückt zu sehen, daß es, wie bei den Deutschen es der Fall war, einen tüchtigen, naturwahrhaftigen Gehalt (den B. Constant uns so schön zuerkennt) zu einer lächerlichen, jedem Gespött offenstehenden Fratze ausbildete, das könnte wohl selbst den boshaftesten Dämon zu keiner Balzacschen „Comédie humaine" begeistern: mindestens müßte der Titel dazu aus einem der neu aufgekommenen deutschen Sprachjargons erst erfunden werden*.

Wir kennen für unsern Zweck nur einen Weg, das vorliegende Problem der Erkenntnis des von uns bezeichneten tief erniedrigenden Zustandes überhaupt zu bewußtem Verständnis zu bringen, nämlich indem wir den an sich sonderbaren, hier aber einzig anwendbaren negativen Beweis dafür antreten, daß eben keinerlei Bewußtsein davon vorhanden sein kann, weil alles in diesem Zustande selbst befangen und mit enthalten ist. Wir erlauben uns daher eine Umfrage bei allen den Ständen und Gliedern, aus welchen das dem Blicke des Kulturforschers einzig erkenntliche öffentliche Leben der Deutschen sich zur Ge-

---

* Vielleicht wäre vorzuschlagen: „Selbstverstand des jetztzeitlich aufgebesserten und bereiften deutschen Kunstvertriebs."

sellschaft konstituiert, nach ihrer Meinung von der Wirksamkeit des modernen deutschen Theaters: ob sie ihm einen Einfluß zusprechen, von welcher Art sie diesen Einfluß erkennen, und ob sie, wenn sie ihn für schädlich erkennen sollten, eine Hilfe dagegen wüßten?

Am nächsten liegen uns, vom Theater ausgehend, die Vertreter der idealen Kunstrichtungen, die Literaturdichter und die bildenden Künstler. Ihre Stimmung über das Theater und ihre zu ihm eingenommene Stellung erörterten wir bereits näher, und glauben daher uns jetzt, wo wir zugleich um Rat fragen wollen, bei ihnen nur wenig noch aufhalten zu dürfen. — Der Literaturpoet sah sich seit dem Eintritt der Reaktion gegen den deutschen Geist vom Theater ausgeschlossen: er warf sich auf das nicht für das Theater berechnete, oder für theatralische Aufführungen ungeeignete Literaturdrama. Ein ernster Verfall: denn durch seine zweckmäßige Beachtung der theatralischen Erfordernisse war Schiller zu unserm größten dramatischen Dichter geworden. Als der Literaturdramatiker sich dann wieder dem Theater zuwendete, war dieses ihm fremd und bereits ein ganz andres als das Schillersche geworden: dort herrschte jetzt das neuere französische Effektstück. Dieses so getreu wie möglich nachzuahmen, zunächst des Parisers Scribe geschickte Manier sich täuschend anzueignen, ward nun zur Richtschnur für das Befassen mit dem Theater. Außerdem ward die journalistische Harangue für politische Tagesinteressen und sogenannte Zeittendenzen von ihnen aus dem Zeitungsartikel auf das Theater gebracht, aus dem Munde des beliebten Schauspielers das politische Schlagwort des Kammerredners dem Publikum zum unfehlbaren Applaus zugeworfen. Somit: Nachäffung des Fremden, und Fälschung des Dramas, rückwirkend auf die Literatur: theatralisch-journalistische Verwürfnis. Weitere Folgen hiervon auf den Geist des vom Zeitungslesen genährten Volkes werden wir dem Politiker, dem Staatsmanne zu entfragen haben, benutzen aber diese Gelegenheit noch, dem bildenden Künstler die erneute Frage vorzulegen, welche Anregung er von dem Modell gewinnen konnte, welches so zubereitet von der Szene, wie aus dem von ihr beeinflußten öffentlichen Leben sich ihm darbot? Der Literaturdichter, der durch dieses Theater zum schlechten, jederzeit unbehilflichen Effektstückschreiber

herabgekommen, wie soll er uns aber sagen, daß das Theater ihn verdorben, uns raten, wie der theatralischen Verderbnis abzuhelfen sei, da er anderseits, dünkelhaft genug, auf seine literarische Existenz sich immer noch so viel einbildet, daß er sein Befassen mit dem Theater für eine Herablassung ansehen zu dürfen glaubt? Was ist daher seine einzige Klage in betreff des Theaters? Daß er es dabei zu nichts Rechtem bringen könne, weil er es mit der erdrückenden französischen Konkurrenz zu tun habe: er wünscht dem Theater Patriotismus, um jene immerhin unvergleichlich besser gemachten französischen Effektstücke seinen schlechten Nachahmungen derselben durch Schutzzölle aus dem Wege gebracht zu wissen. Nichts andres begreift er, wenn von Theaterreform die Rede ist. Haben wir uns an ihn um Hilfe zu wenden? Wird er uns einzig nur verstehen können?

Muß es ein noch schwierigeres Unternehmen sein, dem bildenden Künstler den verderblichen Einfluß des Theaters auf seine Kunst im besonderen zum Bewußtsein zu bringen, da er ihm gar so fern zu stehen vermeint, so gehen wir an diesem für jetzt vorüber, um uns dagegen näher noch an den Musiker zu wenden. — Worüber klagt der deutsche Musiker? Erstlich, daß er außerhalb des Konzertsaales es zu nichts bringe, — wobei er bekennt, daß er zu dem Theater sich ganz so verhalte wie der Literaturpoet, nämlich daß, seitdem er das untheatralische Opernkomponieren aufgegeben und der Pariser Oper es nachzumachen versuchte, er vermöge seines Ungeschickes bei dieser Nachahmung in der Konkurrenz mit dem Originale stecken bleibe, und demzufolge auch patriotische Theaterverwaltungen wünschen müsse, wo dann alles anders gehen und er es schon zu etwas bringen würde. Aber eben dem deutschen Musiker liegt noch ein ganz andrer Grund zu verwunderungsvoller Klage vor, den er nur aus der Verwahrlosung des deutschen Theaters sich zu erklären hätte, wenn er überhaupt so etwas sich erklären könnte. Woher diese blödsinnige Unsicherheit und Unzuverlässigkeit im musikalischen Geschmacke gerade des deutschen Publikums, welches anderseits wirklich das musikalischste Publikum ist, und aus dem deutschen Volke die allergrößten Musiker der Welt hervorgehen gesehen hat? Da man selbst in den bestverwahrten Konzertanstalten genötigt ist, neben der Pflege der edelsten, reinsten

Kunst die allerentehrendsten Zugeständnisse an die gemeinste Virtuosentrivialität zu machen, und außerdem zugestehen muß, daß dasselbe Publikum, welches hier zu Bach und Beethoven zusammenkommt, in noch viel höhere Ekstase gerät, wenn eine berühmte italienische Koloratursängerin es aller Musik vergessen macht, — das geht den Herren wohl sehr im Kopfe herum; aber wenn sie dann so lange darüber nachgesonnen haben, daß sie es glauben drucken lassen zu können, auf wen geraten sie dann mit ihrer Klage, daß er daran schuld sei? Ei nun! eben auf das Publikum selbst, das nun einmal so sei*.

An die nichtswürdige Tendenz, welche das Theater verhindert hat, sich gerade so edel und hoch zu erheben, als die deutsche Instrumentalmusik es getan hat, somit an den alles überwältigenden Einfluß des Theaters überhaupt, dem nichts, auch nicht die besten Anlagen des Publikums widerstehen können, fällt ihnen nicht ein zu denken. Sie vermeinen wohl, das Theater sei dem guten Musiksinne des Publikums schädlich: aber daß das, was diesem schädlich ist, dem Theater selbst noch viel schädlicher, und daß dieses eben nicht das Theater selbst, sondern die ihm beigebrachte schlechte Tendenz sei, darauf verfallen sie nicht; wogegen sie annehmen, das Theater könne nun wohl eigentlich nichts anderes sein, als das, wozu es eben geworden. Wollte man vom deutschen Musiker Hilfe verlangen, in welche lächerliche Verlegenheit würde es ihn setzen! Denn, so meint er im Grunde, was geht die Musik das Theater an? Daß ohne die glückliche Befolgung einer von der jetzigen grundverschiedenen Tendenz des Theaters der deutsche Musiksinn, ja der Geist der deutschen Musik, bis zu der gänzlich gleichen Verwahrlosung herabsinken muß, in welcher das Theater angekommen ist, wie ist ihnen dieses begreiflich zu machen, trotzdem sie das Spottlied auf sich selbst aus jeder Gasse in ihre Ohren gellen hören, und gerade der Franzose ihre beste Musik bereits besser vorzutragen weiß als sie selbst?

Wenden wir uns nun von den durch mittelbare Anregung auf den Geist der Nation wirkenden Kunstständen zu denjenigen

* Siehe Ferd. Hiller: „Aus dem Tonleben der Gegenwart. Gelegentliches" II. Band: „Die Musik und das Publikum".

Vertretern der öffentlichen Geistesbildung, deren unmittelbarer Pflege diese übergeben ist. —

Wie verhält sich die Schule zum Theater? —

Als die Schule im vorigen Jahrhundert von höchster Pedanterie und dem, was wir heutzutage „Zopf" nennen, erdrückt war, bildeten sich aus ihr ein Winckelmann, Lessing, Wieland, Goethe heraus. Lessing, als er sich auf das Theater warf, ward von der Schule völlig in die Acht erklärt: und dennoch ist gerade auch Lessing ohne die eben in dieser Schule empfangene Bildung ganz undenkbar. Sehr richtig: denn in dieser Schule galt noch das klassische Humanitätsprinzip, aus welchem die großen Erscheinungen und Bewegungen des Zeitalters der Wiedergeburt und Reformation hervorgegangen waren. Griechische und römische Klassizität bildeten die Grundlage dieser Schulen, in welchen das rein Nützliche so gut wie gar nicht noch bekannt und vertreten war. Trotz des Charakters der höchsten Dürre und Trockenheit, welcher auch den klassischen Schulstudien in den Zeiten der größten Verkommnis des deutschen Geistes, somit ohne jede lebendige Befruchtung durch eben diesen Geist, sich aufprägen mußte, erhielten die Schulen doch immer noch den Quell aller schönen humanen Bildung der neueren Zeit ungefähr in der Weise lebendig, wie von den Nürnberger Meistersingern zur Zeit der Blüte des klassischen Humanismus anderseits die altdeutsche Dichtungsweise dem genialen Blick erkenntlich bewahrt wurde. Es war eine hoffnungsvolle, schöne, Zeit, in welcher Goethe, aus jener pedantischen Klassizitätsschule erwachsen, dem verspotteten und vergessenen Hans Sachs sein kräftiges Loblied sang, Erwins Straßburger Münster jubelnd der Welt erklärte, — als der Geist der alten Klassizität an der deutschen Dichterwärme unsrer großen Meister neu sich belebte, und die Aufführung der „Braut von Messina" vom Theater herab das Studium der großen Griechen bei alt und jung neu anregte. Da war es keine Schmach für die Schule, mit dem Theater einig zu gehen: der Lehrer wußte, was sein Schüler bei ihm nicht lernen könnte, das würde er dort, mit ihm zugleich, lernen, — edle, schwungvolle Wärme in der Beurteilung der großen Probleme des Lebens, für welche er erzogen wurde.

Hier kam es zum Bewußtsein und erhielt seinen bestimmten Ausdruck, was Deutsch sei, nämlich: die Sache die man treibt,

um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben; wogegen das Nützlichkeitswesen, d. h. das Prinzip, nach welchem eine Sache des außerhalb liegenden persönlichen Zweckes wegen betrieben wird, sich als undeutsch herausstellte. Die hierin ausgesprochene Tugend des Deutschen fiel daher mit dem durch sie erkannten höchsten Prinzipe der Ästhetik zusammen, nach welchem nur das Zwecklose schön ist, weil es, indem es sich selbst Zweck ist, seine über alles Gemeine erhöhte Natur, somit das, für dessen Anblick und Erkenntnis es sich überhaupt der Mühe verlohnt, Zwecke des Lebens zu verfolgen, enthüllt; wogegen alles Zweckdienliche häßlich ist, weil der Verfertiger wie der Beobachter stets nur ein fragmentarisches, beunruhignend aneinandergereihtes Material vor sich haben kann, welches erst aus seiner Verwendung für das gemeine Bedürfnis seine Bedeutung und Erklärung gewinnen soll. — Nur ein großes, auf seine unerschütterliche Macht mit vornehmer Gelassenheit vertrauendes Volk konnte ein solches Prinzip in sich ausbilden, und zur Beglückung der ganzen Welt in Anwendung bringen: denn gewiß setzt es eine sichere Ordnung aller der nächsten, den notwendigen Lebenszwecken dienenden Verhältnisse voraus; und die Aufgabe der politischen Mächte war es, diese Ordnung in diesem erhabenen, welterlösenden Sinne zu begründen, — das heißt: Deutschlands Fürsten mußten ebenso deutsch sein, als seine großen Meister es waren. Fiel diese Begründung hinweg, so mußte der Deutsche an seiner Tugend geradeswegs zugrunde gehen: und das ist er da, wo er deutsch geblieben ist.

Doch, haben wir keine Sorge! Man wußte sich zu retten. Die „Jetztzeit" steht da. Betrachten wir, wie es in ihr mit der Schule aussieht! —

XII.

Um die Schule streiten sich jetzt, namentlich im katholischen Deutschland, Kirche und Staat: offenbar weil jedes seinen Zweck damit hat. Die Kirche wirft dem Staate vor, mit der Schule nur auf materielle Nützlichkeit der Volksbildung auszugehen, wogegen sie darüber zu wachen habe, daß die höchsten geistigen Interessen des Menschen, welche doch unleugbar die

religiösen seien, bei dieser bloßen Abrichtung für utilitaristische Zwecke nicht Schaden litten. Offenbar erscheint die Kirche hier im allervorteilhaftesten Lichte. Allein der Staat entgegnet ihr mit dem Nachweis oder mindestens der Befürchtung, daß die Kirche durch die Schule sich nur eine politische Macht, einen Staat im Staate zu bilden beabsichtige; die Religion sei nur ihr Mittel, ihr Zweck aber die Hierarchie, welche im Staate große Verwirrung anrichte und ihm endlich eine ungebildete, für die Lebenszwecke untaugliche, unbehilfliche Bevölkerung zur schließlich unmöglich werdenden Behütung und Versorgung aufbürde.

Wohl dürfte es schwer, fast unmöglich sein, zu sagen, welches das größere über ein Volk verhängte Elend sei, ob das von der Kirche oder das vom Staate in Aussicht gestellte!

Gewiß ist es, daß seit dem Eintritte der von uns öfters bezeichneten Reaktion der deutschen Regierungen gegen den deutschen Geist die neue Tendenz des Staatswesens auch die Schule stark beeinflußte: gegen zwecklose ästhetische Bildung trat ein immer größerer Widerwille ein; die klassischen Studien wurden immer bestimmter nur für die Philologen von Fach reserviert; der Philosophie bemächtigte man sich zu Staatszwecken, was leicht dadurch gelang, daß wer seine Philosophie nicht für diese Zwecke herrichten wollte, einfach keine Anstellung erhielt und in die Opposition geschleudert wurde, wo er dann sehen mochte, wie er mit der Philosophie und der Polizei zugleich fertig wurde. Hierin ward der Staat aller Orten, sowohl von der protestantischen als von der katholischen Kirche unterstützt. Die polytechnischen Schulen, diese Hochschulen der industriellen Mechanik, kamen auf: für diese die Söhne des Volkes zur Aufnahme tüchtig zu machen, ward immer mehr der dem Staate dienliche Sinn auch der besseren niederen Volksschulen, wogegen die Universitäten, wenn sie nicht unmittelbar für den Staatsdienst vorbereiten sollten, immer mehr nur zu einem Luxus für die Reichen wurden, die „es nicht nötig hatten" dort mehr zu lernen, als ihnen Vergnügen machte. Die eigentliche klassische Bildung, das heißt die Grundlage aller humanen Bildung durch die Kenntnis der griechischen und römischen Sprache und Literatur, ist bereits bei Leuten, welche auch als Künstler Anspruch auf Bildung machen, als unnütz und leicht zu ersetzen offen in

Verruf geraten: sie wird als zeitraubend, störend und nur zum Vergessen gut angesehen. Ganz dieser Meinung unsrer Künstler ist die katholische Kirche unsrer Tage, nur aus andren Gründen. Sie teilt hierin mehr die geheimen Gründe des undeutschen neueren Staates: alle, diesen beiden unliebsam gewordenen, Erscheinungen auf dem Gebiete des Geisteslebens schienen aus dem Boden jener humanen klassischen Studien erwachsen. Diese Wendung war jedoch erst mit dem Schrecken über die französische Revolution mit dem Erstaunen über das Feuer des deutschen Aufschwunges der Befreiungskriege eingetreten. Namentlich die Väter Jesu hatten sich bis dahin die größten Verdienste um die klassische Bildung, somit um den Wiedergewinn eines geistigen Aufschwunges in den unter dem geistlosesten politischen Drucke verkommenden katholischen Ländern erworben. Damals waren die Kirche (wenigstens unter dem Einflusse der Jesuiten) und der Staat wirklich eigentliche Antagonisten gewesen. Wie dagegen der heutige Antagonismus beider zu verstehen sei, ist schwieriger zu begreifen: es hätte, nach der traurigen Wendung, welche das geistige Leben der Kirche unter der Furcht vor der politischen Revolution genommen, jetzt mehr den Anschein, als ob der Staat in die Stellung der Kirche getreten sei, welche früher die Jesuiten so rühmlich zum Staate einnahmen. Wie jedoch der Staat mit gutem Gewissen und Aussicht auf Erfolg die Hebung des geistigen Volkslebens wiederum in die Hand zu nehmen sich getrauen könnte, nachdem er, gemeinschaftlich mit der Kirche, das öffentliche Geistesleben der Nation selbst einer Verwahrlosung, wie wir sie als Ergebnis unsrer gegenwärtigen Untersuchungen erkennen müssen, überlassen oder gar zugeführt hat, das läßt sich nun aber auch leichter sagen, als denken. Mit Recht müßte sich die Kirche, gleich uns, darüber verwundern, wenn der Staat als Ersatz für den einst von der Religion ausgegangenen geistigen Belebungsquell des Volkes jetzt die Kunst heranziehen wollte: hätte dagegen der Staat dem Spotte hierüber nichts Triftiges zu erwidern, so wäre er jedoch ebenfalls nicht ohne Berechtigung, wenn er diese belebende Wirksamkeit ohne weiteres der Kirche in ihrer heutigen, so sehr verweltlichten Gestalt zuzusprechen sich weigerte, da an dieser der Makel desselben Theatralischen, den wir als das Charakteristikum alles der Öffentlichkeit zugewendeten Kunst-

oder geselligen Lebens nachgewiesen haben, nur zu ersichtlich ebenfalls haftet.

Da wir durch die Schule notwendigerweise sofort zur Berührung mit der Kirche und dem Staate hingezogen werden mußten, glauben wir die Idee, welche uns in betreff der unverhofft heilsamen Wirkung eines wahren deutschen Kunstaufschwunges selbst auf diese allerwichtigsten Angelegenheiten der Welt beseelt, sofort deutlicher aussprechen zu müssen, wozu uns vorzüglich die Hoffnung, eine Verständigung da, wo sie bisher am fernsten zu liegen schien, wenigstens aufdämmernd herbeizuführen, bestimmt.

Es ist heutzutage leicht geworden, die Kirche zu apostrophieren: auf der politischen Tribüne, im diplomatischen Verkehre, und von den beiden dienenden Zeitungsautoren wird sie gemeinhin, und je nachdem es in den vertretenen Interessen liegt, mit ungefähr dem gleichen Respekt wie eine Mobiliarkreditanstalt behandelt. Wenn wir nun es unternehmen, den Vertretern der kirchlichen Interessen nachzuweisen, daß der hierin sich aussprechende Mangel an Ehrfurcht mit der der öffentlichen Kunst zugefügten Ehrlosigkeit in unsrer Zeit einen wirklichen Zusammenhang habe, so ist es wohl ersichtlich, daß wir schon aus Selbstachtung einen würdigeren Ton anzunehmen hätten. Da wir anderseits nicht im mindesten uns berufen fühlen, bei unserm Vorhaben den eigentlichen Gehalt der Kirche, das religiöse Dogma, zu berühren, sondern lediglich die äußere Gestalt, mit welcher sie in die Öffentlichkeit des bürgerlichen Lebens tritt und dieses sinnfällig anstreift, — diese äußere Gestalt aber, mit welcher sie, sinnvoll auf ihren unaussprechlich tiefen Gehalt hindeutend, auf die Phantasie des Laien bestimmend wirken will, unweigerlich den Gesetzen des ästhetisch Schönen sich zu unterwerfen hat, so sind wir von der fast allgemeinen Ehrfurchtlosigkeit doch so weit entfernt, daß wir selbst es unschön finden müßten, diese Gesetze unmittelbar oder gar anforderungsvoll gegen sie geltend machen zu wollen. Nur zum Nachdenken hierüber möchten wir die Vertreter der kirchlichen Interessen anregen, indem wir uns selbst hierfür in einen gewissen Sinne des Gleichnisses bedienen, nämlich der Anregung durch Hindeutung auf geschichtlich vorliegende Erscheinungen.

Es war eine schöne Zeit für die römische Kirche, als Michel-

angelo die Wände der Sixtinischen Kapelle mit den erhabensten aller Malerwerke schmückte; was bedeutet dagegen die Zeit, in welcher bei großen festlichen Gelegenheiten diese Werke durch theatralische Draperien und Flitterstaat verhängt werden? — Es war eine schöne Zeit, als ein Papst durch Palestrinas erhabene Musik bestimmt wurde, den Schmuck der Tonkunst, gegen deren überhandgenommene Ausartung er durch ewige Verbannung derselben aus der Kirche einschreiten wollte, dem Gottesdienste zu erhalten; was sagt uns nun die Zeit, in welcher die eben beliebteste Opernarie und Ballettmusik zum Credo und Agnus erklingt? — Es war eine schönere Zeit, wo das spanische Auto die erhabensten Mysterien des christlichen Dogma von der Bühne herab im dramatischen Gleichnisse dem Volke vorführte, als da von der Hauptstadt der weltlichen Schutzmacht der Kirche aus eine Oper die Welt durchzog, in welcher (wie in den „Hugenotten") Mörder und Mordbrenner im heiligsten Kirchengewande den gräßlichsten Priesterjargon ihrer immerhin effektvollen Terzetten anstimmen. Einen Sinn, welcher den Vertretern der katholischen Interessen sehr wohl zur Beachtung empfohlen werden dürfte, hat es gewiß nicht minder, wenn das neuerdings zum Kanon erhobene Dogma der unbefleckten Empfängnis manch frivoles Witzwort in der französischen und italienischen Presse hervorrief, dagegen der größte deutsche Dichter sein größtes Gedicht mit der beseligenden Anbetung der Mater gloriosa als höchsten Ideales des fleckenlos Reinen, beschloß. Sollten sie nicht der Meinung sein können, daß der letzte Akt der Schillerschen „Maria Stuart" in andrer und empfehlenderer Weise über die Bedeutung der katholischen Kirche Aufschluß gibt, als heutzutage es Herrn L. Veuillot in Paris durch seine Zänkereien und schlechten Witze gelingen kann?

Goethe zeichnet in seinen „Wanderjahren" eine nach seinen Ideen fingierte Erziehungsanstalt: der Vater, der ihr seinen Sohn übergibt, wird in dem für den Religionsunterricht sinnreich ausgestatteten Gebäude umhergeführt; nachdem ihm in schönen Wandgemälden auch das Leben des Heilandes bis zum Abendmahle dargestellt gezeigt worden, frägt er den Vorsteher verwundert, ob man die Darstellung auch des Leidens und Todes des Erlösers den Zöglingen verheimliche. Der Älteste antwortet: „Hieraus machen wir kein Geheimnis; aber wir

ziehen einen Schleier über diese Leiden, eben weil wir sie so hoch verehren. Wir halten es für eine verdammungswürdige Frechheit, jedes Martergerüst und den daran hängenden Heiligen dem Anblick der Sonne auszusetzen, die ihr Angesicht verbarg, als eine ruchlose Welt ihr dieses Schauspiel aufdrang, mit diesen tiefen Geheimnissen, in welchen die göttliche Tiefe des Heiligen verborgen liegt, zu spielen, zu tändeln, zu verzieren, und nicht eher zu ruhen, bis das Würdigste gemein und abgeschmackt erscheint. Ich lade euch ein, nach Verlauf eines Jahres wiederzukehren, unser allgemeines Fest zu besuchen, und zu sehen, wie weit euer Sohn vorwärts gekommen; alsdann sollt ihr auch in das Heiligtum des Schmerzes eingeweiht werden." —

Dieser Belehrung dürfte füglich entnommen werden, wie die Schule endlich auch mit der Religion sich zu befassen bestimmt sein müßte, wenn dieselbe Tendenz, welche die Kirche zu der von uns mit verschiedenen Hindeutungen berührten Entartung gebracht, einzig maßgebend für ihre Fortentwicklung bleiben, und somit das „non possumus" nicht mehr einen Willen, sondern eine Unfähigkeit ausdrücken sollte. — Die angeführten Worte Goethes rühren aber nicht von dem Protestanten, sondern von dem Deutschen her. Gewiß dürfte es den Vertretern der kirchlichen Interessen nicht unratsam erscheinen, das, was wir unter diesem „Deutschen" mit voller Berechtigung verstehen, in ernste Erwägung zu ziehen: sein von uns genau bezeichnetes ästhetisches Prinzip dürfte in keiner unförderlichen Übereinstimmung mit dem höchsten religiösen Prinzip der Kirche gedacht werden können. Vielleicht haben die Leiter der römischen Kirche ihrer Zeit in der Beurteilung und Behandlung des deutschen Geistes denselben Fehler begangen, welchen wir in der neueren Geschichte den deutschen Fürsten nachwiesen: was zu ihrer Rettung sich belebte, dürfte leicht von beiden gleich verderblich für alle Teile verkannt und zurückgewiesen worden sein. Wenn es namentlich bei Betrachtung der neuesten geschichtlichen Vorgänge immer zweifelhafter erscheinen muß, ob der Geist der romanischen Völker berufen sein sollte, der römischen Kirche eine dauernde Stütze zu sein, so sind dagegen von tiefer blickenden Vertretern der katholischen Interessen die ebenso innigen als schönen Hoffnungen und Bestrebungen, welche der unvergeßliche König Maximilian II. von Bayern einer Vereinigung der gespaltenen christ-

lichen Konfessionen in Deutschland zuwandte, eifriger und hingebender in Überlegung zu ziehen, als die üble, wie man sagt, von ihnen mehr als billig unterstützte Politik einer vollständigen Trennung Deutschlands in eine katholische und eine protestantische Hälfte, durch Begünstigung einer politisch Preußen und Österreich einzig übriglassenden Mainlinie.

Jedenfalls möchten wir für unsern nächsten Zweck durch die hier niedergelegten Andeutungen so viel erreicht haben, daß die Vertreter der kirchlichen Interessen, sollten sie nicht gar mit wohlwollendem Ernste unsern Bemühungen für Veredelung des Geistes der öffentlichen Kunst in Deutschland sich anzuschließen für gut befinden können, wenigstens diese nicht mit feindseligem Spott, wie er ja leider auch den ihnen dienenden Organen der Öffentlichkeit so geläufig geworden ist, aufnehmen und verfolgen ließen. Mit diesem, gewiß nicht ausschweifenden, frommen Wunsche glauben wir uns für diesmal von unsrer näheren Berührung mit Schule und Kirche abwenden zu müssen, nicht jedoch so, daß wir bei unserm ferneren Vorhaben uns je auf ein Gebiet zu verlieren befürchten möchten, auf welchem wir die höchsten und wichtigsten Interessen dieser heilsamsten Mächte der menschlichen Geistes- und Herzensbildung außer acht zu lassen, oder gar leichtfertig preiszugeben uns genötigt sähen.

XIII.

Den Staat unmittelbar für die Kunst in Anspruch nehmen zu wollen, wie es manchem Gutmeinenden schon in den Sinn gekommen ist, beruht auf dem Irrtum, nach welchem das, was an der Organisation des heutigen Staates fehlerhaft ist, für sein eigentlichstes und wahrstes Wesen genommen wird. Der Staat ist der Vertreter der absoluten Zweckmäßigkeit, er kennt nichts als Zweckmäßigkeit, und lehnt daher mit richtigster Bestimmtheit alles von sich ab, was nicht einen unmittelbar nützlichen Zweck nachweisen kann. Das Fehlerhafte, gegen welches eben die ganze neuere Staatsentwicklung bewußt oder unbewußt arbeitet, ist, daß die Organisation des Zweckmäßigen von oben ausging, und dadurch die Pole des Staates vollständig verschoben wurden. Friedrich der Große war der bewußte

Gründer dieses Staates, und der preußische Staat ist, bis auf die heutigen mißverständnisreichen Tage, sein Werk. Nach dem Erlöschen des reichsständischen Lebens war nichts als der auf Territorialbesitz begründete Patriarchalstaat übrig geblieben: dem Lande eine solche Verwaltung zu geben, daß es als bloßes bevölkertes Territorium den möglichsten Ertrag abwürfe, war die Aufgabe der Regierung. Je anforderungsvoll höher der Zweck gestellt wurde, desto sinniger mußte das Zweckmäßige der Verwaltung eingepflanzt werden. Wir würden Friedrichs Bedeutung gewiß zu gering anschlagen, wenn wir uns zur Bezeichnung seines Zweckes einzig an seinen gelegentlichen Ausspruch, er verlange vom Staate nichts als Geld und Soldaten, halten wollten; dennoch dürfen wir dem ausschließlich französisch gebildeten, den deutschen Geist gründlich verkennenden Fürsten ganz gewiß auch eine sehr hoch reichende Größe des ihm vorschwebenden Zweckes nicht zutrauen, ohne bei der Beurteilung seiner Wirksamkeit in große Widersprüche zu geraten. Das Ergebnis seiner Auffassung des Staates, und der Erfolg seiner Staatsorganisationen liegen am schärfsten ausgeprägt im modernen französischen Kaiserstaate vor uns. In deutschen, namentlich in süddeutschen Staaten hat sich dagegen die preußische Staatsidee weder gedeihlich noch rein ausbilden wollen: genügende Überreste der älteren reichsständischen Verfassung lebten fort, jedoch nur ebenso mächtig, um durch die ihr möglich gewordene Verhinderung einer reinen Ausbildung der preußischen Staatsidee das eigentliche Unreine dieser Idee recht erkenntlich zutage zu fördern.

Der schrecklichste Erfolg einer Zweckmäßigkeitsorganisation muß unleugbar sein, wenn diese sich als unzweckmäßig herausstellt, weil dann der Staat und alles, was darin lebt, in einer ewig unnützen Bewegung nach Befriedigung der gemeinen Lebensbedürfnisse, nie auch nur ahnungsweise zur Erkenntnis des eigentlichen Zweckes alles Zweckmäßigen gelangen, und somit in einen menschenunwürdigen Zustand versinken muß. Es war auch in dem am reinsten nach der Zweckmäßigkeitsidee konstruierten Staate unvermeidlich, daß, eben weil die Organisation von oben ausging, und von oben herab man das Zweckmäßige allein zu erkennen und festzustellen sich anmaßte, der mit der Ausführung der Zweckmäßigkeitsregeln betraute Beamten-

stand, sowohl vom Throne als vom Volke aus betrachtet, als der eigentliche Staat, mit welchem man zu tun hatte, angesehen wurde. Im Mechanismus dieses Beamtenwesens mußte sich der Staat so versteifen, daß der eigentliche Zweck desselben in diesen Beamtenanstalten und den in ihnen gebotenen Anstellungen enthalten schien, so daß das Recht auf solche Anstellungen, und somit auf Versorgung durch — den Staat wiederum das einzige war, was als Zweck der Bestrebungen von unten, wie der Bevorzugungen von oben lediglich noch als Staatszweck überhaupt betrachtet wurde.

Es berechtigt zu großen Hoffnungen, daß neuerdings wohl in allen deutschen Ländern von unten wie von oben, gleichmäßig das Bedürfnis zur Veredlung der Staatstendenz gefühlt, und für wichtige Gestaltungen in diesem Bezuge zum Angriff geschritten worden ist. Wir deuten für unsern Zweck genügend hiermit an, wenn wir den Sinn der verschiedentlich in ihrer Ausbildung begriffenen Sozialgesetzgebungen dahin verstehen wollen, daß durch sie die Zweckmäßigkeitstendenz des Staates, von der Befriedigung der gemeinsten Bedürfnisse ausgehend, zu der Erkenntnis und Stillung der allgemeinsten, höchsten Bedürfnisse, in von unten aufsteigender Gliederung der wiederum zweckmäßigsten, d. h. natürlichsten Organisation sich erheben, und somit zu ihrem wahren Ziele gelangen solle. An diesem Ziele sehen wir für Bayern auf das sinnvollste uns die Ausführung des Maximalianeums entgegenkommen, als derjenigen Schule für höhere Staatsbeamte, in welcher eine rein auf Nützlichkeitszwecke gerichtete Bildung bereits der einzigen wahrhaft humanen, d. h. der idealen, sich selbst zum Zweck gestellten Bildung, die Hand reiche. Und der in diesem Entwurfe von unten nach oben sich aufbauende Staat zeigt uns dann endlich auch die ideale Bedeutung des Königtums, welches durch den Mißerfolg der von oben geleiteten Zweckmäßigkeitstendenz bereits bei theoretischen Politikern so starken Zweifel an seiner Zweckmäßigkeit veranlaßt hat, daß die Theorien der amerikanischen Staats- und Staatenbildung schon mit derselben achtlosen Geläufigkeit, wie ungefähr nicht minder in betreff der Kirche, auch für das deutsche Staatswesen als empfehlenswert diskutiert werden. — Wir erlauben uns an der Hand der uns leitenden Grundidee, welche ihre Entstehung anderseits nur dem

Erfülltsein von der Bedeutung des wahrhaften deutschen Geistes verdankt, in Kürze unsre Gedanken über die Bestimmung des deutschen Königtums, wie sie als ideale Krönung des sich vorbereitenden neuen Aufbaues eines wirklichen Volksstaatswesens sich ergeben muß, zu bezeichnen.

Die wahre Bedeutung des Königtums drückt sich in dem der Krone allein zustehenden Rechte der Begnadigung aus. Die Ausübung der Gnade ist der einzige im Staate denkbare Akt positiver Freiheit, wogegen in jedem andern Staatsverhältnisse die Freiheit nur nach dem ihr ursprünglich eigenen negativen Sinne sich geltend machen kann, welchem nach sie, auch dem Sprachsinne des Wortes gemäß, so viel als Befreitsein, Ledigsein aussagt, was dann wieder nur eben als verneinender Gegensatz des vorangehenden oder vorausgesetzten Zwanges oder Druckes zu denken ist. Sich von dem Zwange oder Drucke des natürlichen, wie der durch den Widerstreit der individuellen und geselligen Interessen herbeigeführten Not so weit als erdenklich zu befreien, hierauf ist die allen staatlichen Organisationen zugrunde liegende Zweckmäßigkeitstendenz gerichtet: diese führt im glücklichen Falle der zusammentreffenden Zweckmäßigkeit aller Organisationen bis zu dem Punkte, wo jeder am wenigsten zu opfern hat, um von dem Ganzen so viel wie möglich Nutzen zu ziehen; immer bleibt aber das Verhältnis von Opfer und Gewinn bestehen, und absolute Freiheit, d. h. Befreiung von jeder Nötigung, ist gar nicht zu denken: sie hieße der Tod. — Nur aus einer ganz andern Sphäre des Daseins, einer Sphäre, die dem durchaus realistischen Staate nur als eine der idealen Weltordnung angehörige erscheinen muß, kann ein eben ideales Zweckmäßigkeitsgesetz als Ausübung positiver, d. h. aktiver, durch keine gemeine Nötigung bestimmter, wirklich freier Freiheit zu Einfluß gelangen, und somit gerade an jenem bezeichneten unüberschreitbaren Punkte das Werk des Staates mit der Krone, die es selbst ist, schmücken. Diese Krönung ihres Baues erreicht die Staatsorganisation dadurch, daß der König von vornherein für je und für alle Fälle von dem den ganzen Staat bindenden Zweckmäßigkeitsgesetze entbunden, somit von jeder Not, welche jenes allgemeine Zweckmäßigkeitsgesetz hervorrief, vollständig befreit ist. Er stellt somit das dem Staate einzig erkenntliche und allen seinen Tendenzen vor-

schwebende Ideal der erreichten negativen Freiheit dar, und diese ihm durch alle zu Gebote stehenden Mittel gewährleistete Freiheit hat für den Staat wiederum den Zweck, von oben herab rückwirkend das ideale Gesetz der reinen Freiheit veredelnd und beglückend zur Geltung zu bringen.

Am deutlichsten und jeder menschlichen Empfindung nahe liegend macht dieses ideale Gesetz sich, wie wir dies voranstellten, in der Ausübung der Gnade geltend. Hier tritt die königliche Freiheit in unmittelbare Berührung mit der wichtigsten Grundlage aller staatlichen Organisation: der Justiz. In dieser verkörpert sich das allgemeine Zweckmäßigkeitsgesetz des ganzen Staates, welches durch sie Gerechtigkeit erstrebt. Würde die Justiz gänzlich sicher sein, daß sie, indem sie nach dem allernotwendigsten Zweckmäßigkeitsgesetze handelte, auch dem Ideale der rein menschlichen Gerechtigkeit vollkommen entsprochen habe, so würde sie das von ihr gefällte Urteil nicht erst dem Könige vorzulegen sich gedrungen fühlen; selbst in reinen Demokratien ist jedoch für das notwendig erachtete Begnadigungsrecht ein Surrogat des Königtums, wenn auch dürftig und mangelhaft, begründet worden, und wo dies, wie auf dem Höhepunkte der athenienfischen Demokratie, nicht der Fall war, sondern der Demos selbst, wie er im besten Falle nicht anders konnte, nach dem gemeinen Zweckmäßigkeitsbedünken seinen Ostrakismos ausübte, ist auch der Staat selbst schon in seinem Übergange zur reinen Willkürherrschaft begriffen gewesen. Über das Urteil der Justiz entscheidet nun der König in dem Sinne, daß er es als an sich der Zweckmäßigkeit der staatlichen Gerechtigkeit entsprechend jedenfalls bestehen läßt; aber aus reiner Freiheit beschließt er Begnadigung, wo ihm Gnade vor Recht walten zu lassen gut dünkt; und darin, daß er niemand hierfür einen Grund anzugeben hat, bezeugt er den keinem andern erreichbaren Zustand von Freiheit, in welchem er durch den allgemeinen Willen erhalten wird. Da keine menschlichen Entschließungen, auch die anscheinend freiesten nicht, ohne Motive gefaßt werden, so muß auch den König hierbei ein Zweckmäßigkeitsgrund leiten: allein eben dieser liegt in der ganz andern, der Staatsorganisation abgewandten Sphäre, welche wir den Tendenzen dieser gegenüber nur als die ideale bezeichnen können; er bleibt unausgesprochen, weil er unaussprechlich ist, und läßt

sich nur in seinem Werke, der Gnade, erkennen, — wie die Motive des idealistisch gestaltenden Künstlers nicht minder aus einem Zweckmäßigkeitsgesetze entspringen, das sich aber gleichmäßig nicht aussprechen, sondern nur aus dem geschaffenen Kunstwerke erkennen läßt*. — Es ist, was hier beiläufig zu berühren ist, einleuchtend, daß diese hohe Freiheit nur einem legitimen Fürsten einwohnen kann, wogegen der Fürst, dem irgendwelche Usurpation anhaftet, dem Gesetze der gemeinen Zweckmäßigkeit für alle seine Entschließungen, in dem Sinne, daß er für seine persönlichen, hart bestrittenen Interessen Fürsorge zu tragen hat, verfallen, und demnach einem Künstler gleichen würde, der sich für etwas anderes anerkannt wissen will, als er ist, und für seine Gestaltungen sich somit zur bewußten Verwendung des Zweckmäßigen gezwungen sehen müßte, wodurch eben weder ein Kunstwerk, noch ein Werk der Gnade zu schaffen ist.

Das von uns mit dem Vorangehenden charakterisierte Recht der Gnade ist der Typus jeder normalen Wirksamkeit des Königs im Staate, und ganz königlich handelt er nur, wenn er in allem dem unumschreiblichen Gesetze der Gnade gemäß sich zu erkennen gibt, weshalb auch jede seiner Bestimmungen sehr richtig als aus „allergnädigster Bewegung" herrührend verkündet werden, wobei selbst die „Geruhung" eine sehr sinnvolle Bezeichnung des Zustandes ist, in welchem der König seine Entschlüsse faßt: ein Tyrann kann nicht „geruhen". — Wie die Gnade der höchste Ausdruck der Milde, hier bis zum Erbarmen mit dem Missetäter gesteigert, ist, so hält sie diesen Charakter bei allen Entscheidungen der bürgerlichen Gewalt gegenüber fest, welche immer nur das Gemeinnützliche bezeichnen können; wo diese sich für gänzlich unfähig bekennen, geht der König mit dem Beispiel der Barmherzigkeit voran, um auf diese Weise die moralische Bewegung der bürgerlichen Welt unmittelbar in seine Sphäre der Gnade nachzuziehen. In gleicher Weise zieht er die bis dahin nur der Gemeinnützlichkeit dienende Tüchtigkeit

---

* Daß unsre Professoren der Ästhetik dies gleichwohl unternehmen wollen, beweist eben nur, wie fern sie selber der bloßen Erkenntnis des Problems stehen, woher dann die endlose Konfusion, in welcher sie sich von Buch zu Buch herumtreiben, genügend zu erklären ist.

des Bürgers, sobald diese bis zur rein menschlichen, über den unmittelbaren Staatszweck hinausgehenden, oder von der Staatsgewalt nicht mehr in Forderung zu stellenden Tugend sich steigert, in seine Sphäre. Die Verleihung eines Ordens hat nicht den Sinn, die normale Tüchtigkeit eines Beamten zu belohnen, sondern das, was in seinen Leistungen die notwendigen Anforderungen des Nützlichkeitsgesetzes überbietet, zur Anerkennung an sich und für andere zu bringen. Der an Militärpersonen verliehene Orden zeichnet die Tugend der Tapferkeit, mit der in ihr enthaltenen höheren Umsicht und persönlichen Aufopferung aus: die vollkommen erfüllte Pflicht des Militärs zieht an sich nur die Aufmerksamkeit der militärischen Behörde auf sich, welche hiervon nach dem sie einzig leitenden Zweckmäßigkeitsgesetze Notiz für die fernere Verwendung des Betreffenden nimmt. Die ideale Bedeutung dieser Ordensverleihung wird sehr deutlich an dem wiederholt vorgekommenen Beispiele erkannt, daß ganze Truppenkörper durch gemeinschaftliche freiwillige Aufopferung sich den Preis der höchsten Tapferkeit erworben hatten, und jedem einzelnen der gleiche Anspruch auf die höchste Anerkennung zugesprochen werden mußte: in diesem Falle fand sich die Truppe gleichmäßig geadelt, wenn nur einer aus ihr, den sie wiederum nach dem unaussprechlichen Zweckmäßigkeitsgesetze der Gnade bezeichnete, mit dem Orden geschmückt ward.

Diesem analog erhebt die königliche Gnade aus jeder Sphäre der staatlichen und gesellschaftlichen Organisationen diejenigen, welche in ihren Leistungen und Leistungsfähigkeiten das allgemein gesetzliche Maß der für den Nützlichkeitszweck zu stellenden Anforderungen überschreiten, somit von selbst in die Sphäre der Gnade, d. h. der aktiven Freiheit treten, in einem edlen und wahrhaftigen Sinne zu seinen Pairs. — Ganz rein würde diese, jedenfalls der Institution der Orden ursprünglich inliegende Bedeutung, allerdings erst dann werden, und zu Leben und Wirken gelangen, wenn diese Orden nicht nur in einer symbolischen Dekoration, sondern in wirklich aktiven Körperschaften, wie allerursprünglichst, bestünden. Die Idee davon ist wohl auch jetzt noch vorhanden, und drückt sich darin aus, daß der König, wie er oberster Träger des höchsten Ordensgrades ist, als Großmeister eines wirklichen Ordenskörpers ge-

dacht wird. Bei einzelnen höheren und reservierteren Orden werden sogar alle Gebräuche und Funktionen einer verbundenen Körperschaft noch in Pflege erhalten: daß hierin sich aber kein wahrer und lebensvoller aktiver Geist, weder in den Beziehungen der Ordensglieder unter sich, noch auch zum Ordensmeister oder den übrigen Staatsorganisationen ausdrückt, wird niemand, der hierüber nachdenkt, zu bezweifeln schwer fallen. Jedenfalls ist die Vervielfachung und der stufenweise Rang der Orden ein Zeugnis für die Verirrung, in welche das Ordenswesen, allerdings auf dem Wege der geschichtlichen Verwirrung selbst, geraten ist. Frankreich verdankt seiner Revolution, welche alle Orden abschaffte, die Begründung eines einzigen, allumfassenden Ordens, der „légion d'honneur“: es wird bei der fortschreitenden Entwicklung des Staatswesens endlich nicht zu umgehen sein, überall das in diesem Punkte der Vereinigung aller Orden sehr richtige Beispiel Frankreichs nachzuahmen. Denn wollte schon jetzt ein Fürst einen Orden von der wirklichen Bedeutung eines lebendigen, aktive Rechte gegen aktive Pflichten verleihenden Ordensbundes gründen, müßten dann nicht die ganz andern Zeiten und Tendenzen entsprungenen, jetzt nur noch als lebloser, oft sinnloser Prunk fortbestehenden Spezialorden derart an Bedeutung, ja Beachtung verlieren, daß sie von unselbst erlöschen würden? — Als Großmeister des von uns gedachten, in seiner Anlage wirklich bereits vorhandenen, nur zu einer wirklichen Körperschaft belebten Ordens, in welchen, ganz wie bei den allerältesten Ordensgemeinschaften, nur gegen das Gelübde der fortgesetzten Aufopferung für höhere und höchste Zwecke selbst dem größten Verdienste die Aufnahme ermöglicht sein soll, würde der König das lebensvolle Verbindungsglied zwischen seiner idealen und der realistischen Tendenz des Staates, die eigentliche Atmosphäre seines Waltens, den gleichgesinnten, eximierten, d. h. durch seine Aufopferung vom Gesetze der gemeinen Zweckmäßigkeit zugleich entbundenen, wie ihm rücksichtslos zu dienen verbundenen Vollstrecker seines Gnadenwillens gewonnen haben.

Dieser Orden würde für unsre und die kommenden Zeiten in die Bedeutung eintreten, welche in seiner schönsten Blüte und andern Zeiterfordernissen gegenüber sonst der deutsche Adel hatte. Es wäre zu untersuchen, ob nicht gerade der noch

verbliebene deutsche Adel, dessen Vorrechte als bloßer staatsbürgerlicher Stand wohl meistens bereits aufgeopfert werden mußten, der sich in gesellschaftlichem Betracht immer aber noch in einer, von der bürgerlichen Welt unwillkürlich anerkannten, eximierten Stellung befindet, am allergeeignetsten wäre, die Grundlage des von uns gedachten Ordens in der Weise zu bilden, daß er, indem er dem Monarchen die willige Initiative zu dieser Schöpfung entgegenbrächte, sich selbst zugleich ehrenreich und gemeinwohltätig verjünge.

Da es uns zu weit von unserm nächsten Ziele abführen würde, das hier Angedeutete selbst in nähere Untersuchung zu ziehen, wünschten wir eben nur dem hierfür Berufenen genügende Anregung gegeben zu haben, um für jetzt von der Beurteilung des allgemeineren Charakters einer vom gemeinen Nützlichkeitsgesetz durch ordenspflichtige Aufopferung eximierten Körperschaft, wie sie, durch materiellen Reichtum unterstützt, ja schon jetzt in allen Ständen von selbst sporadisch anzutreffen sein könnte, unsern Schluß auf den möglichen Anteil einer solchen an der von uns in das Auge gefaßten Hebung des verwahrlosten öffentlichen deutschen Kunstgeistes zu ziehen.

XIV.

Es war uns unmöglich, die Entartung, in welche namentlich die deutsche theatralische Kunst verfallen, zu bezeichnen, ohne die verderblichen Neigungen und Tendenzen nachzuweisen, deren Einfluß auf jenen üblen Erfolg hinwirkte: um das Theater selbst von der Annahme einer ihm innewohnenden absolut verderblichen Tendenz loszusprechen, war es unerläßlich, den schädlichen Erfolg als ein Ergebnis der Unterdrückung oder wenigstens Vernachlässigung der in ihm enthaltenen guten Anlagen aufzudecken. Wir haben selbst als Beweggrund zur Ausübung dieses nachteiligen Einflusses keine eigentliche, auf das Üble ausgehende Tendenz, sondern das Mißverständnis des deutschen Geistes in der Sphäre, wo er auf das Tätigste hätte beschützt werden sollen, bezeichnet. Mit der Schärfe unsres Ausdruckes für die Darstellung des traurigen Erfolges haben wir nie die menschliche Schlechtigkeit, sondern nur den mensch-

lichen Irrtum bezichtigt; dieser hat aber in Wahrheit nur dadurch gewirkt, daß er lediglich die üble Seite der hier im Spiele begriffenen menschlichen Anlagen in Anregung erhielt, wobei wir immer noch nicht klares Bewußtsein hiervon annahmen, sondern eher Oberflächlichkeit und träge Genußsucht. Es war uns ferner möglich, ein so bedeutendes, alle Teile der Gesellschaft in sich schließendes und unleugbar geschichtlich entwickeltes Verhältnis in Beratung zu ziehen, ohne uns dabei in irgendwelcher Weise der so leicht und schnell wirkenden Parteischlagwörter und der ihnen zugrunde liegenden Begriffe zu bedienen: wir haben weder aristokratische noch demokratische, weder liberale noch konservative, weder monarchische noch republikanische, weder katholische noch protestantische Interessen in unser Spiel zu ziehen gesucht, sondern für jede unsrer Forderungen uns einzig auf den Charakter des deutschen Geistes gestützt, welchen wir genau zu bezeichnen imstande waren. Möge dies von denjenigen, die sich diesem Geiste gänzlich entfremdet haben, unerkannt geblieben und mißverstanden worden sein, so halten wir uns doch nun bei jedem Wohlgesinnten des Vorteiles versichert, in gleicher Weise verfahren zu dürfen, wenn wir es nun schließlich unternehmen, die Möglichkeit einer gründlichen Umbildung des untersuchten üblen Verhältnisses dadurch nachzuweisen, daß wir, wie von jener Seite die verderblichen, jetzt die vorteilhaften und guten Anlagen der betreffenden sozialen Elemente in Anregung zu bringen versuchen. Wir bedienen uns ferner hierzu des Vorteiles, alle vorhandenen Elemente uns in ihren natürlichen Eigenschaften als fortbestehend, und nur der Entwicklung und Umbildung fähig zu denken, wobei wir, was den materiellen Bestand der Staatsgesellschaft betrifft, uns auf denjenigen absolut konservativen Standpunkt stellen dürfen, den wir den idealen nennen wollen, im Gegensatz zu dem formal realistischen, welcher nicht minder ein sinnloser Irrtum, wie der formal realistische Radikalismus ist. Hierbei werden wir noch des alleredelsten und wohltätigsten Vorteiles genießen, die üblen Seiten der vorhandenen sozialen Elemente uns jetzt gänzlich verdeckt halten zu können, da wir sie am zweckmäßigsten dadurch bekämpfen, daß wir nur ihre guten Seiten hervorziehen und in eine Tätigkeit zu setzen versuchen, welche die üblen notwendig unschädlich machen müßte. —

Der alte deutsche Geburtsadel befindet sich, trotz aller Schmälerungen seiner politischen Vorrechte, wie wir dies bereits berührten, in einer vom bürgerlichen Gefühle durchaus noch unbestritten gebliebenen, gesellschaftlich erhobenen Stellung; was sich schon ersichtlich dadurch bestätigt, daß die Verleihung des Adelstitels, so wenig sie auch den Beliehenen zum Pair des alten Geburtsadels umgestalten kann, dennoch ein wesentliches Ziel des Ehrgeizes namentlich zum Reichtum gelangter Bürgerlicher ist. Der reich gewordene Finanzier, der nun sein nutzenbringendes Geschäft nicht mehr fortzuführen nötig hat, und dafür auf den reinen Genuß seines Reichtums und der ihm dadurch ermöglichten Muße ausgeht, sucht hierfür im Adelstitel gewissermaßen eine sogar nötigende Autorisation. Man nimmt an, daß ein Adliger kein Geschäft treibt. Mag nun auch die teilweise Verarmung des wirklichen Geburtsadels die entgegengesetzte Erscheinung hervorgerufen haben, so wird gerade hieran doch wieder ein besonderes Wahrzeichen des Adels kenntlich: der Adlige, welcher sich zur Betreibung eines auf reinen Gewinn berechneten Geschäftes entschließt, legt hierbei den Adelstitel gänzlich ab, oder tritt er in ein öffentliches Amtsdienstverhältnis, so geschieht dies mit der besonderen, auf den Ehrenpunkt gerichteten Annahme, daß es dem Adligen um eine Laufbahn zu tun sei, in welcher er auf diejenige Machthöhe gelange, wo weniger auf Nützlichkeitszwecke gerichtete Kenntnisse, als der unabhängige Charakter dem Staate zum Vorteil gereichen. Mögen sich diese Richtungen noch so sehr kreuzen und brechen, immerhin bleibt die Tendenz des Fortbestehens des alten Adels darin kenntlich, daß sich in ihm ein ganzer Stand solcher erhalte, welche sich von Natur aus als der Nötigung, auf das rein Nützliche auszugehen, überhoben betrachten. Der wohlgesinnte Adel kann die Befriedigung seines Tätigkeitstriebes naturgemäß nur dann seiner Anlage entsprechend finden, wenn er sie auf solche erhöhte Zwecke richtet, welche der rein bürgerlichen, und selbst der staatsbeamtlichen Tendenz fern liegen müssen. Er tritt durch diese, wie durch Naturnotwendigkeit ihm eingebildete Tendenz von selbst in die von uns bezeichnete eigentliche Sphäre der königlichen Gnade. Somit hätte der dem deutschen Volke mit seinen Fürsten verbliebene Adel nur diese Tendenz freiwillig zum bindenden Gesetze seines Standes zu erheben, und diesem

Gesetze die wohlausgesprochene, durch feste Regeln verpflichtende Kraft zu geben, wie sie den ältesten Ritterorden zu eigen waren, so wäre Deutschland durch die Erhaltung eines jetzt fast überflüssig, ja schädlich dünkenden Standes eine unermeßlich wohltätige wirksame geistige Charaktermacht gewonnen. Diesem Stande würde dann das bereits ihm abgenötigte Aufgeben seiner bürgerlichen Vorrechte als das bei jedem Ordensgelübde unerläßliche Opfer gelten müssen, durch welches er sich nun auch das Recht der Exemtion vom gemeinen Nützlichkeitszweckgesetz gesichert habe, welches er dadurch ausübt, daß er seine Tätigkeit nur den höheren, jenem Gesetze ununterworfenen Zwecken widmet. Die stete Erneuerung und Verstärkung dieses Ordens durch die aus königlicher Gnade nach der von uns vorangehend bezeichneten Tendenz in die gleiche Sphäre Erhobenen würde ihn zugleich in eine wohltuend menschlich vermittelnde und ausgleichende Beziehung zu den ihrer Natur nach nicht eximierten staatlichen und sozialen Organisationen setzen, und sein Vorbild würde dem nur durch Reichtum Eximierten zur edlen Aufmunterung dienen, seinem bloß auf materiellen Besitz begründeten Genusse der Befreiung vom gemeinen Nützlichkeitsinteresse eine nacheifernde, höhere Bedeutung zu geben.

Möge wohl auf dem Wege der fortschreitenden Entwicklung der staatlichen Organisation der allgemeine Nützlichkeitszweck derselben noch so vollständig erreicht gedacht werden, immer wird ein großes Feld für die Tätigkeit der von uns gedachten Eximierten übrig bleiben, denn nie wird es der besonderen Aufopferung an Veranlassung fehlen. Ließe es sich dennoch vorstellen, daß dem vom rechten Bürgerstolz gehobenen und angespannten Streben der bestorganisierten Staatskräfte es endlich gelingen müßte, selbst der Aufopferung für allgemeine und rein menschliche Zwecke auf dem Gebiete der moralischen Weltordnung die Veranlassung zu benehmen, so bliebe den eximierten Ständen ein Feld übrig, auf welchem sie um so mehr zu mitteilender, aufopfernder Tätigkeit sich verpflichtet fühlen müßten, als auf diesem Felde an und für sich ein Vorzug ihnen gestattet war, welcher den Stand des Eximierten recht eigentlich als einen Stand der Gnade auszeichnete, denn dieser Vorzug besteht in dem, ihm nur möglichen, zwecklosen Interesse, dem reinen Genusse an Kunst und Wissenschaft. Dieser Vorzug ist für den-

jenigen, der mit rechtem Sinne ihn zu genießen weiß, so einzig und beglückend, daß seine Erhaltung ihm jedes Opfer wert dünken muß. Im vorigen Jahrhundert waren es vornehmlich Glieder des Adels, welche diesen Vorzug tätig zu schätzen wußten. Die Geschichte des deutschen Landes wird Beispiele hiervon zu rühmen haben. Ein sächsischer Graf Bünau war es, unter dessen Schutze der große Winckelmann der ersten Befreiung von Nahrungssorge und der Muße zu freien Forschungen im Gebiete des künstlerischen Wissens teilhaftig wurde. Nur in einem großen und weitreichenden Sinne könnte aber die tätige Verwendung dieses edelsten und beneidenswertesten Vorzuges veredelnd und beglückend auf das Volk und die bürgerliche Gesellschaft zur Wirkung gelangen. Wir bezeichnen, was wir meinen, mit einer vielleicht gewagten Wendung zu unserm nächsten Zwecke hin, indem wir ein warnendes Beispiel der Geschichte anziehen. Wohl verdankt die Welt der freien Muße des römischen Adels, als ihm nach dem Untergange der Republik jede eigentliche politische Tätigkeit abgeschnitten war, die Entstehung und Pflege einer wertvollen und belehrenden Literatur, welche jedoch den schöpferischen Werken des griechischen Geistes, ohne deren Anregung diese gar nicht zu denken war, und zu denen sie sich nur gewissermaßen als Kommentator verhielt, ohne Vergleich nachsteht: jene Werke waren aus einem lebendigen Wechselverkehre der großen Geister mit dem Geiste des Volkes, namentlich in der Lyrik und Tragik, hervorgegangen. Diesen Wechselverkehr suchte der römische feingebildete Adel nicht, vermutlich, weil er ihn zu finden verzweifelte: dagegen überließ er gleichgültig den Schauplatz der Volksvergnügungen den Gladiatoren und Tierkämpfern; den Versuch, mit den Possenreißern sich zu befassen, überließ er stolz seinen freigelassenen Sklaven. Die Geschichte kennt den Untergang dieses Adels und dieses Volkes in wachsender Entsittlichung und materialistischer Roheit. — Dem deutschen Adel was es zur Zeit des großen Aufschwunges des deutschen Volkes durch die vorangehenden ungeahnten Erfolge des deutschen Geistes auf dem Gebiete des Dramas und der Musik um so eher nahegelegt, diese Erfolge zur Veredelung des Volksgeistes festzuhalten, als gleichzeitig und fortschreitend aus der Entwicklung der deutschen Staatsverfassungen er in seinen früheren politischen Vorrechten

geschmälert wurde. Da gegenwärtig seine politisch verkümmerte Lage noch ausgesprochener als damals ist, dürfte es jetzt noch vielleicht an der Zeit sein, zur Nachholung des Versäumten sich kräftig anzulassen: ihm würde daraus eine Tätigkeit von unermeßlich wohltätiger Wirkung entstehen, denn derselbe deutsche Geist, der ihm anderseits einzig noch eine schöne Bedeutung seines Daseins verleihen kann, ist — wir sahen es — in so großer Bedrängnis, daß wir fast hoffnungslos schon verzweifeln müssen, überhaupt nur mit der Klage darum verstanden zu werden.

Wir bezeichnen nun ohne Umweg den Punkt, auf welchem der feingebildete Kunstgeschmack des von uns gedachten und bezeichneten Eximierten mit dem Bedürfnisse des Volkes und der bürgerlichen Welt, welches diese zur Aufsuchung vorübergehender gefälliger und zerstreuender Unterhaltung antreibt, sich begegnet: dies ist das Theater. Der täglich angespannte Verbrauch seiner geistigen Kräfte für die unmittelbaren Nützlichkeitszwecke des Lebens gestattet der bürgerlichen Welt keine zwecklose Beschäftigung mit Literatur und Kunst: desto mehr bedarf sie der Erholung durch abziehende, in einem guten Sinne zerstreuende Unterhaltung, welche ihr wenig oder gar keine Vorbereitung kosten darf. Dies ist das Bedürfnis. Ihm zu entsprechen, stellt sich sofort der Mime ein; ihm dient das Bedürfnis des Publikums sogar zum Erwerbsquell, wie dem Bäcker der Hunger. Er schlägt das Gerüst auf: das Theater steht da. Hier ist alles naiv und ehrlich: der Mime bietet seine Kunst, das Publikum belohnt ihm die gewährte Unterhaltung. In diesem Verhältnisse ist alles unmittelbar: der Zuschauer hält sich an das, was er vor sich sieht und hört; die Erzählung, die Geschichte wird ihm hier zu einer angenehm anregenden Tatsache: er lacht mit dem Fröhlichen, weint mit dem Traurigen und klatscht, von dem Gewahrwerden der Täuschung zu seiner Erheiterung überrascht, dem gewandten Gaukelspiele seinen Beifall zu. Auf dieses Verhältnis und seine Benützung zu höchsten, idealen Zwecken gründet sich die Entstehung der erhabensten Kunstwerke der größten Dichter aller Zeiten. — Es hat ein Gebrechen, welches in seiner ersten naiven Anlage sich der Beachtung entzieht: die Anwendung des Nutzzweckgesetzes des bürgerlichen Verkehres verwehrt diesem Verhältnisse, sich rein auszudrücken; das Publi-

kum bezahlt und fordert, fordert ohne Urteil und Kenntnis; der Mime läßt sich bezahlen, und gewährt um des Vorteiles willen dem Publikum, dessen Mangel an Urteil und Kenntnis er mit schnellem, richtigem Instinkte gewahrt, wie dem verzogenen Kinde nicht das, was ihm heilsam ist, sondern was seinem Gaumen schmeichelt. Hieraus entsteht die Verwirrung, welche, in übler Tendenz benützt, das Theater zum Verderben der besten sittlichen Anlagen des Volkes, der besten künstlerischen Anlagen der Kunst führen kann. Wir sehen diesen Erfolg fast erreicht. Dagegen nun, hebt diesen Grundschaden auf, oder mildert ihn wenigstens bis zur möglichsten Unschädlichkeit, so bietet dieses Verhältnis, in welchem sich die ästhetische Anlage des Volksgeistes in seiner naivsten Form als ein wirkliches bürgerliches Bedürfnis ausspricht, den einzigen, unvergleichlichen, durch nichts anderes zu ersetzenden Ausgangspunkt für eine höchste gemeinsame Wirksamkeit der geistigen und sittlichen Seelenkräfte eines Volkes und seiner bevorzugten Geister. — Nach allem, was in unsern vorangehenden Untersuchungen über die ethische, wie ästhetische Bedeutung dieses Verhältnisses sich herausstellte, dürfen wir jetzt schließlich nur noch die Möglichkeit einer Abhilfe des von uns aufgedeckten Grundfehlers in der Organisation des modernen Theaters selbst in das Auge fassen.

XV.

Das Prinzip der von uns gedachten Umbildung des deutschen Theaters im Sinne des deutschen Geistes begründen wir auf ein einziges, in verschiedenen Sphären sich wiederholendes Verhältnis: es ist dasselbe, welches wir eingehender als das des Dichters zum Mimen beleuchteten, und das sich in demjenigen des kunstgebildeten Eximierten zum eigentlichen Publikum, sowie als größtes Verhältnis in dem des Königs zum Volke als identisch darstellt. Hier die reale Kraft des Bedürfnisses, dort die ideale Macht der Gewährung dessen, was den höchsten Forderungen des Bedürfnisses unerreichbar ist. Von dem größten Verhältnisse des Königs zum Volke sind die ihm gleichen andern Verhältnisse umfaßt, weshalb, wenn es der gleichmäßigen Anregung zu gemeinsamer Betätigung gilt, diese vom Könige

ausgehen muß. Wie dieser das Nützlichkeitszweckgesetz aller staatlichen und gesellschaftlichen Organisationen dadurch zur letzten Ausführung bringt, daß er in seinem Walten jenem die Erreichung dessen sichert, was es in seiner reinen Konsequenz nicht erreichen könnte, so hat seine Entscheidung überall da einzutreten, wo der Nützlichkeitszweck bis zu diesem Punkte angelangt ist, und es ist daher ein- für allemal vorausgesetzt, daß dieser Punkt ungehindert durch die geeignetste Organisation der bürgerlichen Staatskräfte erreicht wird. Dieses Verhältnis selbst dürfen wir aber nicht als ein chronologisch, sondern als ein synchronistisch, architektonisch geordnetes uns vorstellen; die Ansicht, erst müsse man das Nützliche herstellen, dann sei es Zeit, an das Schöne zu denken, führt, wenn diese verschiedenen Tendenzen als in der Zeit auseinanderliegend festgehalten werden sollen, dazu, daß mit Sicherheit die zweite Tendenz nie aufkommt, weil anzunehmen ist, daß die erste auch die von uns so bezeichnete architektonische Ordnung des Staatsganzen einzig erfüllt, und somit die in dieser Ordnung für die zweite Tendenz reservierte Machtfähigkeit absorbiert hat. Dagegen haben beide Tendenzen gleichzeitig zu wirken, wenn auch immer so, daß die erste die bewegende, das Problem aufstellende, die zweite die abschließende, lösende Macht ist. Ein Beispiel wird dies klar machen. Eine Stadt braucht eine Wasserleitung; dies ist ein Bedürfnis, dessen Befriedigung einen der ganzen Stadt gemeinsamen Nützlichkeitszweck ausspricht; ist die Bürgergemeinde an der Ausführung des Baues dieser Wasserleitung z. B. durch fehlende Geldmittel verhindert, so liegt hier ein Mangel in der Zweckmäßigkeitsorganisation der Gemeinde zugrunde, welchem in ihrer innersten Tendenz, der stadtgemeinnützigen, aus ihren eigensten Kräften abzuhelfen ist; den König unmittelbar hierfür in Anspruch nehmen zu wollen, würde ein beschämendes Bekenntnis der unzweckmäßigen Organisation des Stadtgemeindewesens abgeben, wogegen diese eine Stadt, wenn zur Zeit ihr Vermögen erschöpft ist, ihre ganz natürlichen Hilfsverbündeten in den andern Städten des Landes suchen müßte; mit diesen in eine organisierte Gemeindeverbindung zu treten, in welcher überhaupt städtische Nützlichkeitsinteressen zu einer gemeinsamen Angelegenheit erhoben, und vermöge welcher nach dem Gesetze der gegenseitigen Hilfs- und Gewährleistung, z. B.

der Feuerversicherungs- und Lebensversicherungsgesellschaften lokalen und partiellen Schäden abgeholfen würde, dies wäre der jeder guten Staatsorganisation entsprechende Weg. An den König ist hierbei nur der Anspruch zu erheben: dafür zu sorgen, daß die Wasserleitung schön angelegt werde, und der Stadt, wie sie ihr nützlich ist, zugleich zur Zierde gereiche. Dagegen wollte der König in derselben Stadt einen für rein ästhetische Zwecke bestimmten Prachtbau ausführen lassen, und hierfür das Vermögen der Stadtgemeinde in Anspruch nehmen, so wäre diese in ihrem vollsten Rechte, dies für eine tyrannische, dem Nützlichkeitszwecke aller ihrer Organisationen hohnsprechende Zumutung zu halten: nichtsdestoweniger würde sie, wie der König für die Schönheit der Wasserleitung besorgt war, aus Nützlichkeitsgründen ihm keine Hindernisse in den Weg legen, etwa aus dem Grunde, daß dieses Gebäude keinem unmittelbaren Nützlichkeitszwecke diene.

Das Theater, wie wir ersahen, verdankt seine Entstehung einem Bedürfnisse der bürgerlichen Gesellschaft, dem der Erholung und Zerstreuung nach angespannter Berufstätigkeit. Der wirkliche Nützlichkeitsgrund der Erhaltung des Theaters würde auf der Stelle von der ganzen bürgerlichen Gesellschaft mit größter Lebhaftigkeit bezeugt werden, wenn man die Theater gänzlich schließen, ja nur die Zahl ihrer Vorstellungen vermindern wollte. Hiermit gehen wir, wie in allem, von einem vorliegenden, praktisch gegebenen Verhältnisse aus: es ist möglich, daß radikale Nützlichkeitspolitiker dieses Verhältnis an und für sich als gemeinschädlich gänzlich aufgehoben wissen wollen, — wogegen wir, aufrichtig gesagt, wenn das Theater unabänderlich seine jetzige Tendenz beibehalten und sogar zu noch größerem Verderben entwickeln müßte, gar nichts einzuwenden hätten. Jedoch, da wir uns nicht auf den nutzzwecklich radikalen, sondern auf den ideal konservativen Standpunkt gestellt haben, halten wir dieses eine als konstatiert fest, daß das Theater als Unterhaltungsanstalt für die bürgerliche Bevölkerung einer Stadt einem Bedürfnisse seine Entstehung und Erhaltung verdankt. Handelt es sich nun darum, diesem Bedürfnisse durch die Leistungen des Theaters in dem hohen Sinne, zu welchem es erwiesenermaßen unvergleichlich befähigt ist, welcher aber in dem bloßen auf Nützlichkeitszwecke gerichteten Verkehre zwischen

Publikum und Mimenstand sich nicht erreichen läßt, zu entsprechen, so kann wohl über die Berechtigung, wie Nötigung zum Einschreiten von seiten der auf das Ideale gerichteten höchsten Staatsmacht kein gesunder Zweifel aufkommen. In den bestehenden Vereinbarungen zwischen Staat und Krone ist auch diese Nötigung und Berechtigung bereits vollständig anerkannt: nur konnte von keiner Seite her der Zweck der Dotierung eines Hoftheaters auf der königlichen Zivilliste deutlich genug ausgesprochen werden, weil diese Dotierung aus einem ganz andern Prinzipe als die übrigen Staatsdotierungen hervorging. Als mit der Gründung der neueren Staatsverfassungen der Staatshaushalt in der Weise geregelt wurde, daß die bis dahin freigegebenen Bezüge der Krone nach ihrer vorgefundenen durchschnittlichen Höhe als fester Betrag einer königlichen Zivilliste festgestellt wurden, bestimmte man auch die eben um jene Zeit auf den königlichen Hofhaltungsrechnungen gerade für Haltung eines Hoftheaters angegebene Summe zu einem jederzeit für den gleichen Zweck auszugebenden Etat. Hiermit ward, ohne weiter an die Bedeutung und die wahren Bedürfnisse der dramatischen Kunst zu denken, eben nur ein vorgefundener Bestandteil des königlichen Hofstaatswesens als der Würde der Krone entsprechend anerkannt und festgehalten. Durch die Verwendung dieser Summe zur vorzüglichen Ausstattung eines Theaters in der Landeshauptstadt tritt der König vor allem in ein gemeinsames Verhältnis zu dem Publikum dieser Stadt, welches anderseits, nach wie vor, seinen Eintritt in dieses Theater bezahlt, und im Grunde genommen zu ihm in einer primitiven, naiven, auf Unterhaltung für ein Eintrittsgeld ausgehenden Stellung verbleibt. Dieses ebenfalls gegebene und aus den Umständen unreflektiert gebildete Verhältnis halten wir nun ebenfalls im ideal konservativen Sinne fest, um uns nun zu fragen, wie es in einem zur Hebung der deutschen dramatischen Kunst vorteilhaften Sinne zu verwerten sei, da wir gesehen haben, daß es in seiner bisherigen Fortführung geradeswegs zu deren Verderben geführt hat.

Stellen wir die Frage so: auf welche Weise ist eine Veredlung, des allgemeinen Geschmacks an theatralischen Vorstellungen, wie sie im Sinne der dem Theater zugewendeten königlichen Gnade liegen muß, zu erreichen?

Offenbar nur durch Veredlung des Charakters der theatralischen Vorstellungen selbst. Das Publikum ist willig, auf alles einzugehen, was seinem natürlichen Grundbedürfnisse Befriedigung gewährt; vortreffliche Vorstellungen vortrefflicher Werke werden von ihm stets mit erhöhter Stimmung und lohnender Anerkennung aufgenommen. Mit vielem Rechte wehrt es sich aber gegen die Anmaßung, auf abstraktem, instruktivem Wege belehrt werden zu sollen. Die Nachahmung des amerikanischen Bildungsspieles, seine Dienstboten in wissenschaftliche und ästhetische Vorlesungen zu schicken, während die Herrschaft sich den Abfall des europäischen Theatertreibens für seine Dollars vorführen läßt, ist bis jetzt noch nicht zum Geschmacke des deutschen Publikums geworden. In seinem Betreff bleibt einzig der Zweifel darüber, ob es möglich sein werde, durch die Vortrefflichkeit des Gebotenen es zu mäßigerem, selteneren Genusse desselben zu gewöhnen. Nur durch die Beschränkung der Masse der theatralischen Leistungen könnte nämlich anderseits auf die stete Tüchtigkeit derselben Einfluß gewonnen werden, und zwar dies allein schon in Berücksichtigung der nötigen Muße zur Ausbildung und Geltendmachung der technischen Gesetze und ihrer Anforderungen, ganz abgesehen davon, daß die Herstellung eines würdigen Repertoirs von genügender Mannigfaltigkeit für jetzt schwer denkbar wäre. Da wir nun bei der Vornahme beharren, trotz des idealen Zieles, welches wir uns stecken, zur Anwendung keiner Art formal radikaler Auskunftsmittel uns hinreißen zu lassen, möchten wir gegen den bezeichneten Übelstand zunächst nur Ausgleichungsmittel in Anwendung gebracht sehen, wie sie im wohlverstandenen, selbst erwerblichen Interesse mehrerer in einer Stadt nebeneinander bestehender Theaterunternehmungen von selbst als zweckmäßig sich herausstellen, und welche zu dem Ergebnisse der Verminderung der Anzahl der theatralischen Vorstellungen überhaupt führen müßten.

Auf diesem Wege dürften jedoch, selbst wenn auf ihm der Fortschritt noch so willig von allen Seiten unterstützt würde, immer erst nur schwache Möglichkeiten zur Hebung des Geistes der theatralischen Leistungen herbeigeführt werden: der entscheidend umgestaltende Einfluß auf sie könnte dagegen nur durch die Macht des genügend sich wiederholenden Beispiels der Wirkung in jeder Hinsicht vortrefflicher Leistungen zu erlangen

ein. Zu diesem ist auf dem Wege des täglichen Verkehres zwischen Theater und Publikum, namentlich auf der Basis der Erwerbsinteressen, unmöglich zu gelangen, mindestens nicht bei den gegebenen deutschen Theaterverhältnissen im allgemeinen. Dieses Beispiel kann nur auf einem von den Bedürfnissen und Nötigungen des alltäglichen Theaterverkehres gänzlich eximierten Boden gegeben werden, auf dem Boden, welcher nur in der Sphäre der in einem großen Sinne von uns gedeuteten königlichen Gnade liegen kann. Bedingung hierfür ist die Außerordentlichkeit in allem und jedem, wie sie in erster Linie nur durch größere Seltenheit gewährleistet werden kann. Wir wollen uns zur Charakterisierung dieser Außerordentlichkeit hier nicht durch eine Kritik der erfolglosen Versuche, wie sie nach dieser Seite hin schon angestellt wurden, aufhalten, da überhaupt die Erörterung der technischen Erfordernisse für die Verwirklichung unsrer Idee nicht hierher gehören soll: nur erwähnen wir, daß die sogenannten „Mustervorstellungen" bisher nie den Boden des alltäglichen Theaterverkehres verließen, und sich eigentlich nur als durch Anhäufung und Nebeneinanderstellung gesteigerte theatralische Virtuosenleistungen zu erkennen gaben, und als solche aufgenommen wurden. Dagegen würden die von uns gemeinten, in seltenen Zwischenräumen gebotenen, wahrhaft königlichen Aufführungen folgende charakteristische Merkmale an sich tragen. In ihnen würden ein- für allemal nur solche dramatische Werke zur Darstellung gelangen, welche die vollendete Ausbildung eines bisher gänzlich mangelnden deutschen Stiles auf dem Gebiete des lebendigen Dramas wirklich ermöglichen: unter diesem Stil verstehen wir die vollkommen erreichte und zum Gesetz erhobene Übereinstimmung der theatralischen Darstellung mit dem dargestellten wahrhaft deutschen Dichterwerke. Durch die zweckmäßigste Verwendung der vorhandenen, zerstreuten und hierzu versammelten mimischen Talente, von der Darstellung vorhandener wahrhaft deutscher Werke ausgehend, würde zur Veranlassung neuer, für die gleiche Stilbewährung geeigneter Werke fortgeschritten werden. Die gewerbliche Tendenz im Verkehre zwischen Publikum und Theater wäre hier vollständig aufgehoben; der Zuschauer würde nicht mehr von dem Bedürfnisse der Zerstreuung nach der Tagesanspannung, sondern dem der

Sammlung nach der Zerstreuung eines selten wiederkehrenden Festtages geleitet, in den von seinem gewohnten allabendlichen Zufluchtsorte für theatralische Unterhaltung abgelegenen, eigens nur dem Zwecke dieser außerordentlichen, eximierten Aufführungen sich erschließenden, besonderen Kunstbau eintreten, um hier seiner höchsten Zwecke willen die Mühe des Lebens in einem edelsten Sinne zu vergessen.

Wir deuteten genug an, um dem wohlmeinenden Leser den Einfluß und die Rückwirkung des von uns angerufenen Beispieles auf die theatralische Kunst, auf den dichterischen Geist, auf den künstlerischen Geist überhaupt, und hierdurch auf die Gestaltung eines den deutschen Sinn wirklich zur Erscheinung bringenden Lebens selbst ermessen zu lassen.

Zum Schluß der hiermit beendigten Untersuchungen sei uns ein kurzer, aber weiter Umblick gestattet.

Als Preußen den Umsturz der Bundesverfassung in das Werk setzte, sprach es von seinem deutschen Beruf. Da Bayern sich zusammenfaßt, die ihm gewordene neue Stellung rühmlich zu verwerten, heben seine Staatsmänner nicht minder die ihm obliegende Aufgabe eines deutschen Berufes hervor. Welcher kann dieser sein? Gewiß, nach dem Sinne seiner Lenker, aus ihm einen deutschen Musterstaat zu bilden, zu welchem es, dem gleichzeitigen Drängen seiner inneren sozialen Bedürfnisse gemäß, wie seiner nach außen begrenzten, aber auch durch die Weltlage gewährleisteten Machtstellung entsprechend, ebenso genötigt wie befähigt ist. Welcher Geist kann einzig zur Bildung dieses deutschen, als Vorbild hinzustellendeu Musterstaates dienen? — Als die Krone Preußen drei alte deutsche Fürstenhäuser aus ihren Stammsitzen verwies, berief sie sich auf den Nützlichkeitsgrund: sie deckte hierdurch mit höchster, fast erstaunlicher Energie den innersten Geist des preußischen Staatswesens, der von uns bereits charakterisierten Schöpfung Friedrichs des Großen, auf. Zu welchem Ziele würde es Bayern führen, wenn es in seiner fortschreitenden Staatsorganisation gänzlich

nur die Tendenz des preußischen Staatswesens verfolgte? Notwendig, daß beide eines Tages auf dem gleichen Punkte sich begegnen und aufeinander treffen würden: der stärkere Nützlichkeitsgrund würde dann zu entscheiden haben, und wohin müßte dann die Entscheidung fallen? Wäre es demnach nicht ein allerhöchster Nützlichkeitszweck des bayrischen Staatswesens, bei allen seinen Organisationen lebhaft im Auge zu behalten, daß über allem Nützlichkeitszweck eben noch ein Ideal gelegen sei, und daß Bayern, nur so weit es an dieses reiche, neben Preußen einen deutschen Beruf erfüllen kann? Hat die Krone Preußen vom oben herab zu wachen, daß sie nie und nirgends das Nützlichkeitsgesetz aus dem Auge verliere, und muß sie selbst die Gnade nach den Erfordernissen dieses Gesetzes stimmen, hätte dann nicht Bayern seine Nützlichkeitszwecke von unten auf in dem Maße zu verfolgen, daß das erfüllte Nützlichkeitsgesetz der Krone das freieste Walten der Gnade vor allem sicherte? Auch Preußen muß und wird erkennen, daß der deutsche Geist es war, der in seinem Aufschwunge gegen die französische Herrschaft ihm einst die Kraft gab, welche es jetzt einzig nach den Gesetzen des Nützlichkeitszweckes verwendet: und hier wird dann der rechte Punkt sein, auf welchem — zum Heile aller — eine glückliche Leitung des bayerischen Staatswesens mit jenem sich begegnen kann. Aber nur dieser Punkt: es gibt keinen segenvollen andern. Und dieses ist der d e u t s c h e G e i s t, von dem sich es leicht reden und in nichtssagenden Phrasen sich ergehen läßt, der aber unsrer Einsicht, unserm Gefühle kenntlich nur erst noch in dem idealen Aufschwunge der großen Schöpfer der deutschen Wiedergeburt des vorigen Jahrhunderts nachweisbar ist. Diesem Geiste im deutschen Staatswesen die voll entsprechende Grundlage zu geben, so daß er frei und selbstbewußt aller Welt sich kundgeben kann, heißt aber so viel als selbst die beste und einzig dauerhafte Staatsverfassung gründen.

Bericht

an

Seine Majestät den König Ludwig II.

von Bayern

über eine in München zu errichtende

deutsche Musikschule.

Allerdurchlauchtigster großmächtigster König!

Euere Majestät haben mir den Wunsch ausgedrückt, meine Ansicht darüber, was von der Wirksamkeit eines Konservatoriums für Musik zu erwarten sei, und inwiefern hieraus Forderungen zu begründen, sowie diesen Forderungen entsprechende Einrichtungen am hiesigen Königlichen Konservatorium der Musik zu treffen sein möchten, auszusprechen.

Dem weitblickenden Auge des erhabenen Freundes meiner Kunst glaube ich nur dann eine befriedigende Einsicht in den hier vorliegenden Fall zu geben, wenn ich diesen im ungetrennten Zusammenhange mit dem heutigen Zustande aller mit ihm sich berührenden Kunstzweige darstelle.

In der Benennung einer Schule als „Konservatorium" liegt der Charakter der von ihr geforderten Wirksamkeit bezeichnet; sie soll den klassischen Stil einer reifen Entwicklung der Kunst erhalten, „konservieren", und zwar durch Pflege und treu

erhaltene Überlieferung namentlich der Vortragsweise für diejenigen Musterwerke, durch welche sich eine Blüteperiode der Kunst zur klassischen gebildet und abgeschlossen hat. Konservatorien für Musik sehen wir zuerst in Italien begründet, zu einer Zeit, wo, namentlich mit der Oper, die italienische Gesangsmusik eine so bestimmte formelle Entwicklung gewonnen hatte, daß selbst in ihrer heutigen größten Entartung die Form derselben als wesentlich unverändert erhalten angenommen werden kann. Auch die Wirksamkeit des berühmten Konservatoriums in Paris konnte sich auf die Erhaltung einer dem französischen Geschmacke klassisch geltenden Vortragsweise für die Werke großer Meister begründen, welche den kombinierten französischen Stil zu einem charakteristischen Abschlusse seiner Tendenz gebracht hatten. Die Vortragsweise, welche in den Konservatorien gepflegt und erhalten wurde, ging demnach ursprünglich von den großen musikalischen Kunstinstituten aus, in welchen die bedeutendsten Künstler der Nation unmittelbar gewirkt und geschaffen hatten. Die Konservatorien von Neapel, Mailand und Paris erhielten und pflegten, was die Theater von St.-Carlo, della Scala und der Académie de musique zuvor unter der Mitwirkung der Geschmacksrichtung der Nation zur gültigen klassischen Form durch ihre unmittelbaren Leistungen herangebildet hatten.

Fassen wir nun die Wirksamkeit der zahlreichen auch in Deutschland gegründeten Konservatorien ins Auge, so haben wir uns ihre von jedem Unbeteiligten fast allgemein zugestandene Erfolg- und Nutzlosigkeit einfach daraus zu erklären, daß jenes Kunstinstitut, welches für uns die Bedeutung der genannten großen Theater in Frankreich und Italien hätte, in Deutschland nicht vorhanden ist: in unsern deutschen Schulen ist ein klassischer Stil nicht zu erhalten und zu pflegen, weil er in unsern öffentlichen Kunstinstituten vollkommen unbekannt oder in ihnen unvertreten ist.

Um hierüber klar zu sehen, müssen wir Deutsche zunächst die Schwäche unsrer öffentlichen Kunstzustände richtig erkennen, was um so schwerer fällt, als ein gerechter Stolz auf die großen Meister, die aus unsrer Mitte hervorgingen, uns gar zu leicht darüber hinwegsehen läßt, wie schlecht wir diese Meister in betreff der ihnen nötigen Kunstmittel unterstützten. Deutlich er=

kennen, woran es uns fehlt, werden wir nur dann, wenn wir nicht auf unsre großen Meister selbst blicken, sondern darauf, wie ihre Werke uns vorgeführt werden.

Der flüchtige Hinblick auf die Geschichte der Musik in Deutschland zeigt uns, daß in betreff der zur Ausübung dieser Kunst bestellten Institute wir uns in einem durchaus unselbständigen, unreifen und schwankenden Zustande befinden, welcher nach keiner Seite hin irgendwie noch auf die Ausbildung eines dem deutschen Geiste entsprechenden Stiles sich anläßt. Während die Italiener um die Mitte des vorigen Jahrhunderts diesen Stil aus eigensten Mitteln sich bildeten; während die Eigentümlichkeit des französischen Geschmackes unter der Mitwirkung der größten Kunstkräfte aller Nationen gegen das Ende des vorigen und den Anfang dieses Jahrhunderts den Stil derjenigen Pariser Institute begründete, von welchen aus bis heute der Geschmack fast aller europäischen Nationen beherrscht wird, sind die Deutschen aus der bloßen Nachbildung und Nachahmung der stilistischen Eigentümlichkeiten der Italiener und Franzosen, namentlich was die in den Theatern gültige Vortragsweise betrifft, nicht herausgekommen.

Um zu sehen, wie nachteilig dies für uns sich gestaltet, halten wir nur den Erfolg der Berührung mit fremden Einflüssen, wie er sich bei den Franzosen herausgestellt hat, mit dem zusammen, wie er sich bei uns kundgibt.

In Paris ward der Italiener und Deutsche sofort Franzose, und der musikalisch weit geringer begabte Franzose drückte den Leistungen des Auslandes mit solcher Bestimmtheit den Stempel seines Geschmackes auf, daß weit über seine Grenzen hinaus dieser Geschmack wieder maßgebend für die Leistungen des Auslandes wurde. Bei den Deutschen stellte sich dagegen der Hergang folgendermaßen heraus. Die italienische Musik, von Italienern ausgeübt, wird in völlig barbarische Zustände als gänzlich ausländisches Produkt eingeführt. Deutsche Musiker befassen sich mit ihr, indem sie Italiener werden; die französische Oper sucht man durch unbeholfene und verstümmelnde Reproduktion sich anzueignen. Die hieraus sich ergebenden Mißstände habe ich wiederholt aufzudecken mich bemüht. So wenig der von mir geführte Nachweis der allen Kunstgeschmack verderbenden großen Inkorrektheit der Leistungen unsrer Operntheater

beachtet worden ist, hatte ich doch das Glück, die Aufmerksamkeit und Teilnahme Euerer Majestät gerade auch für diese meine Klagen zu gewinnen, und eben in diesem Berichte darf ich daher annehmen, an eine Einsicht mich zu wenden, der ich für das Erkannte nicht umständliche Beweise erst beizubringen habe.

Um es in Kürze zu fassen: in unsern Operntheatern ahmen wir auf schlechte und entstellende Weise das Ausland nach. Während Italiener und Franzosen im Verfall ihres Stiles begriffen sind, führen wir uns das, was sie so, immer noch in Übereinstimmung mit ihren Eigentümlichkeiten, und immerhin mit stilistischer Korrektheit leisten, verstümmelt und inkorrekt als tägliche Unterhaltung vor.

Welche Vortragsweise hat dieser Erscheinung gegenüber ein deutsches „Konservatorium" für Musik zu „konservieren"?

Hierauf antwortet man mir sehr vermutlich, daß wir neben jenen Produktionen auch Gluck und Mozart aufführen, und auf die Werke dieser Meister unsre konservativen Sorgen gerichtet bleiben müßten. In dieser Berufung hätten wir den eigentlichen grundverderblichen Irrtum der Deutschen zu ersehen. Glucks und Mozarts Opern haben wir uns so gut aus den französischen und italienischen Stileigentümlichkeiten anzueignen suchen müssen, wie jede andern ausländischen Werke, und ganz in der entstellenden und inkorrekten Weise, wie diese, haben wir uns auch nur Gluck und Mozart zu eigen gemacht. Wären wir aber je imstande gewesen, sie uns mit stilistischer Korrektheit vorzuführen, so müßten wir endlich unter dem Einflusse des immer tiefer verderbenden, selbst verdorbenen ausländischen Geschmackes gänzlich die Fähigkeit hierzu verloren haben. Und so ist es. Die ganz besondere Gesangs- und Vortragskunst, die zu Glucks und Mozarts Zeiten sich noch auf die Wirksamkeit namentlich der italienischen Schulen begründete, ist seitdem, gerade in Deutschland nirgends gepflegt, auch im Ausgangspunkte jenes Stiles verloren gegangen: und an nichts können wir heutzutage die Schwäche der Leistungen unsrer Opernpersonale deutlicher nachweisen, als an der vollendeten Lebens- und Farblosigkeit der Aufführungen gerade Glucks und Mozarts, deren Anpreisung als wirklich heuchlerisch und lügnerisch aufzudecken ist.

Eben diese Werke vollkommen richtig wiederzugeben, würde es heute einer Kunstbildung und stilistischen Entwicklung be-

dürfen, wie sie nur die Blüte einer nachhaltigsten, höchsten und verständnisvollsten Pflege der Kunst des Vortrages erwirken könnte. Daß wir Deutschen uns diesen Erfolg zusprechen möchten, ohne im mindesten etwas für die erste Grundlage einer nur mit der Zeitproduktion im Verhältnis stehenden Bildung des Vortrages getan zu haben, beweist nur, daß, wie selbstgefällig wir uns auch dagegen verwahren mögen, uns diese ersten Erfordernisse noch gar nicht zum Bewußtsein gekommen sind.

Die Schwere des Vorwurfes, der uns hier treffen muß, mindert sich, wenn wir die ungemeine Schwierigkeit der uns gestellten Aufgabe in das Auge fassen; den verwirrenden Einflüssen der fremden Stilarten, welche in jeder Form den Geschmack des deutschen Publikums bestimmten und (weil inkorrekt reproduziert) irreleiteten und verdarben, stellt sich nirgends der Sammelpunkt deutscher Bildung entgegen, auf welchem, wie dies von Paris aus für Frankreich geschah, der Originalgeschmack der Nation sich der fremden Einwirkungen zu seiner eigenen Bereicherung, jedoch für seine eigenen wahren Bedürfnisse neugestaltend, bemächtigen konnte.

Selbst die bedeutendsten deutschen Theater blieben in der abhängigen Stellung, welche die französischen Provinzialtheater gegenüber Paris einnehmen; nur mit dem großen Nachteile, daß ihnen das unmittelbar verwandte Vorbild von Paris entrückt und unverständlich war, während anderseits der direkte Einfluß der italienischen Oper, verbunden mit Versuchen, aus eigenen Mitteln die Stilarten des Auslandes nachzuahmen, die Schwierigkeit, alles dieses in korrekter Weise zum Ausdrucke zu bringen, bis in das Unmögliche steigerte.

In welcher Weise nun der Deutsche diese Schwierigkeit überwinden wird, ob rein durch Selbstbeschränkung und Aufgebung einer falschen Universalität, oder durch besonders sorgsame und korrekte Ausbildung und Verwendung aller ihm von außen und aus allen Zeiten überkommenen Stileigentümlichkeiten, — hierüber dürfen wir zu Folgerungen gelangen, wenn wir uns vorstellen, welcher Forderung zunächst zu entsprechen wäre, um nach der wichtigsten Seite hin einen Anhaltspunkt zur Ausbildung eines wirklichen deutschen Stiles für den Vortrag zu gewinnen.

Unstreitig ist es am wichtigsten, daß in irgend einem ge=

eigneten Zentrum deutschen Lebens und deutscher Bildung ein für die Aufführungsweise von Werken deutschen Stiles mustergültige Institution in das Leben gerufen werde. Der ungemeine, ganz unvergleichliche Einfluß, welchen das Theater, als fast einziges täglich angewandtes künstlerisches Unterhaltungswerkzeug, auf den Geist und Geschmack des Volkes gewonnen hat, kann uns keinen Augenblick darüber in Zweifel lassen, daß die Institution, welche wir im Sinne haben, nur eine auf theatralische Vorführungen abzielende sein dürfte. Es hat sich erwiesen, daß, was vom Konzertsaale aus auch geleistet werden möge, um dem musikalischen Geschmacke der Nation eine ernstere und edlere Richtung zu geben, dies immer wieder durch den überwiegenden Einfluß der Oper durchkreuzt und verwirrt worden ist; und es ergibt sich, daß nur vom Theater aus die gemeinte edlere Richtung auf den Geschmack eines Volkes nachhaltig zur Geltung sich bringen kann.

Nach meiner Erfahrung und Einsicht würde es durchaus erfolglos sein, einem der bestehenden größeren Theater sofort diese bildende Tendenz als einzige Richtschnur seiner Leistungen vorschreiben zu wollen. Die Nötigung, Jahr aus Jahr ein, ohne Unterbrechung für die tägliche Unterhaltung eines bestimmten städtischen Publikums sorgen zu müssen, hat all' das Unreife, Ungebildete und Inkorrekte seiner bisherigen Leistungen, als unerläßliche Folge, zuwege gebracht, und nach jeder gewaltsamen Anstrengung, dieser Folge sich zu entziehen, müßte es bei der fortbestehenden Nötigung seines täglichen Betriebes immer wieder in die frühere Tendenz zurückfallen.

In welcher Weise jedoch auch dem stehenden Theater ein wichtiger Anteil an der Hebung und Pflege des guten Geschmackes zugewendet und gesichert werden könne, soll sich im Verlaufe ergeben, sobald ich zunächst diejenige Institution bezeichnet haben werde, welcher die Initiative hierfür zuzuteilen ist. Da meines Erachtens alles darauf ankommt, zunächst zu der Möglichkeit wirklich korrekter, in allen Teilen vollkommen übereinstimmender Aufführungen von Werken edler Gattung und deutscher Originalität zu gelangen, diese Absicht aber nur ausnahmsweise und seltener zu erreichen sein kann, so würde die gemeinte Institution in einer Veranstaltung von Musteraufführungen bestehen müssen, zu welchen die jedesmal vor-

handenen besten und gebildetsten künstlerischen Kräfte der deutschen Theater zusammengefaßt würden.

Es hat sich bewährt, daß in verzweifelten Lagen, wie die hier betreffenden Zustände sie mit sich führen, nicht durch die reine Theorie, sondern nur durch schnelles Erfassen praktischer Vorlagen einzig Hilfe zu gewinnen ist.

Der tief ernste Sinn Euerer Majestät erkannte die Not, in welcher ich mich in betreff der Aufführung meiner neueren Arbeiten, namentlich des projektierten größeren Dramenzyklus „der Ring des Nibelungen", befinde. In dem Vorworte zur Herausgabe der letzteren Dichtung habe ich die Veranstaltungen bezeichnet, welche mich einzig zur Lösung der Aufgabe einer befriedigenden Aufführung dieser Dramen geeignet dünken, und mein erhabener Beschützer hat beschlossen, die Lösung dieser Aufgabe durch Anordnung der nötigen Vorkehrungen herbeizuführen. Diese würden wesentlich in folgendem bestehen.

Da das stehende Hof- und Nationaltheater zu jeder Zeit vollauf für den täglichen Bedarf des Publikums in Beschlag genommen ist, soll von vornherein von der Benützung seines Lokales für die erzielten, mit höchster Sorgfalt vorzubereitenden Musteraufführungen abgesehen, und dafür ein besonderes Lokal provisorisch hergerichtet werden. Schon die Herrichtung dieses Lokales soll aber, nach dem sinnigen Dafürhalten Euerer Majestät, zur Lösung wichtiger Aufgaben in betreff der ästhetischen Zweckmäßigkeit der szenischen und akustischen Konstruktion eines mustergültigen Theaters angewendet werden. Euere Majestät haben daher einem berühmten, und in diesem Fache vorzüglich erfahrenen Architekten die Aufgabe gestellt, vor allem einen inneren Theaterraum zu konstruieren, in welchem einerseits die ästhetisch unschöne und störende Sichtbarkeit des Orchesters, bei möglicher Steigerung einer edlen Klangwirkung desselben, vermieden, und anderseits, namentlich durch Erfindung von Beleuchtungsvorrichtungen, durch welche die szenischen Dekorationen zu wirklich malerisch-künstlerischer Bedeutung erhoben würden, die theatralische Darstellung selbst zu der ihr noch fehlenden edleren Höhe reiner Kunstleistungen erhoben werden soll. Euere Majestät haben den Vorschlag des Architekten, diese provisorische Konstruktion in einem der Flügel des hiesigen großen Ausstellungsgebäudes setzen zu dürfen, sobald sich dieses

als tunlich herausstellt, genehmigt, und dadurch das Unternehmen des Vorteils der geringeren Kostspieligkeit (weil es keiner provisorisch zu konstruierenden Außenwände bedarf), sowie der Zeitersparnis für die Herstellung versichert. Euere Majestät haben mich ferner beauftragt, mein Augenmerk darauf zu richten, aus den deutschen Opernsängerpersonalen diejenigen vorzüglich begabten und gut gebildeten Darsteller aufzusuchen, welche zur gegebenen Zeit für den besonderen Zweck, ungestört von anderen Einflüssen mein Werk einzustudieren und in einer Reihe mustergültiger Aufführungen dem hierzu einzuladenden deutschen Publikum vorzuführen, nach München berufen werden dürften. Die auf diese Weise bewerkstelligten Aufführungen würden, als Ausnahmefälle, der Zeit nach wohl vorübergehen; die Vorzüglichkeit derselben würde aber nicht ohne nachhaltigen Eindruck verbleiben, und während es vorbehalten würde, in wiederkehrenden Zeiträumen ähnliche Aufführungen zu wiederholen, würde aus der einen Nötigung, so und nicht anders mein Werk darzustellen, der Ausgangspunkt einer Institution gewonnen sein, deren Wirksamkeit vom gedeihlichsten Einflusse auf die deutsche Kunst werden müßte.

Ehe ich mich jedoch in die Darstellung der möglichen segensreichen Folgen dieser, ganz auf dem praktischen Wege des unmittelbaren Bedürfnisses in das Leben gerufenen Institution verliere, muß ich nun auch dem Hauptzwecke meiner untertänigsten Mitteilung gemäß, mich näher darüber auslassen, in welcher Art das hiesige Konservatorium meinem Dafürhalten nach, an jenen beabsichtigten gedeihliche Folgen, sowie schon jetzt etwa zur Erreichung jener günstigen Ergebnisse als vorbereitende Musikschule, Anteil zu nehmen bestimmt sein kann.

Es ist einleuchtend, daß zunächst dieser Anteil sich im wesentlichen auf die vorbereitende Mithilfe zur Gründung der in das Auge gefaßten Institution zu beschränken haben wird, da erst durch die Leistungen jener ein wirklich gültiger Stil für den Vortrag von Werken entschieden deutscher Originalität sich begründen kann. Indem ich mir noch vorbehalte, zu zeigen, wie, ganz der Eigentümlichkeit der vielseitig beeinflußten Entwicklung des deutschen Kunstgeschmackes gemäß, auch auf didaktischem Wege der uns angemessene höhere Stil vorzubereiten und anzubilden sein wird, fasse ich daher jetzt nur die eine praktische

Nötigung in das Auge, die unerläßlichsten Kunstorgane, durch welche die beabsichtigten Musteraufführungen ermöglicht werden sollen, bis auf den Punkt vorzubereiten, wo sie zur Lösung der noch nie ernstlich und einzig gestellten Aufgabe befähigt sein können.

Die geeignete richtige Ausbildung der Gesangsorgane mit dramatischem Talente begabter Sänger ist hierzu das Wichtigste. — Kein Zweig der musikalischen Ausbildung ist in Deutschland vernachlässigter und übler gepflegt, als der des Gesanges, namentlich des dramatischen Gesanges. Den Beweis liefert unwiderleglich die außerordentliche Seltenheit vorzüglicher, und zu höheren Zwecken verwendbarer Sänger. Zum Erstaunen ist es, auf wie wenige von den an zahlreichen Theatern oft mit den größten Gehalten angestellten Sängern die Wahl fallen kann, wenn es gilt, wie jetzt es im großherzigen Willen Euerer Majestät liegt, zu mustergültigen Aufführungen reinsten deutschen Stiles, selbst mit großen Opfern die nötigen Künstler zu berufen. Die zur Darstellung meines Nibelungenwerkes zu berufenden Sänger sind zum allergrößten Teile bei den deutschen Operntheatern gar nicht zu finden; denn bei den allermeisten fehlt die zur Aneignung der von mir gestellten Aufgabe nötige Vorbildung fast gänzlich, und vermöge ihrer auf falschem Ruhm begründeten Stellung sind sie meist bereits viel zu verwöhnt und verzogen, um für die Möglichkeit ihrer Umbildung Hoffnung zu gewähren. Während also von dieser Seite nur auf sehr wenige Unterstützung zu rechnen ist, tritt schon für die nächsten praktischen Ziele die Begründung einer zweckmäßig organisierten Gesangsschule als unerläßlich auf.

Der Anregung des Generalmusikdirektors Franz Lachner war es zu verdanken, daß die nötigen Fonds zur Gründung einer solchen Gesangsschule durch die Munifizenz Allerhöchst Ihres erhabenen Großvaters, Seiner Majestät König Ludwig I., bereits vor längeren Jahren überwiesen wurden. Es ist zu bedauern, daß diese Gesangsschule, ohne namhafte Vermehrung der ihr zugewiesenen Geldmittel, und ohne praktische Erkenntnis der für diesen Fall zu stellenden höheren Aufgabe, zu einer universellen Musikschule mit vorgeblicher Tendenz eines Konservatoriums erweitert worden ist. Während ich mir vorbehalte,

die Wege zu bezeichnen, auf welchen im Verlaufe der Entwicklung auf der ersten notwendigen Grundlage einer Gesangsschule, diese zu einer universellen Musikschule, einem wahren „Konservatorium", sich entfalten können werde, habe ich, um zu zeigen, daß der bisher eingeschlagene Weg nicht der richtige war, nur auf den Erfolg hinzuweisen, welcher eingestandenermaßen als ein Mißerfolg, mit wirklicher Unhaltbarkeit des Institutes, sich herausstellt. Ich trete somit der weisen Ansicht des Generalmusikdirektors Franz Lachner, daß dieser Mißerfolg für das erste nur durch Zurückführung des Konservatoriums auf seine ursprüngliche Basis als praktische Gesangsschule zu verbessern sein wird, mit vollkommener Überzeugung bei, und stimme dafür, die jetzigen Fonds des Konservatoriums lediglich zur Neubegründung einer zweckmäßig organisierten Gesangsschule zu verwenden. Über die Bedeutung und die Tendenz, welche ich dieser Schule beigelegt und eingeprägt wünsche, erlaube ich mir im allgemeinen mit folgendem meine Ansicht zu erkennen zu geben.

Die Ausbildung der Gesangskunst ist bei uns Deutschen ganz besonders schwierig, unendlich schwieriger als bei den Italienern, und selbst um vieles schwerer als bei den Franzosen. Der Grund hiervon liegt nicht nur in den Einflüssen des Klimas auf die Stimmorgane selbst, sondern am nachweisbarsten namentlich in den Eigentümlichkeiten der Sprache. Während in der italienischen Sprache die ihr eigenen äußerst dehnbaren Vokale durch die anmutige Energie ihrer Konsonanten nur zu wirksameren Klangkörpern gebildet werden, und selbst der Franzose seinen, bereits weit beschränkteren Vokalismus durch eine Bildung der Konsonanten fließend erhält, deren oft bis zur begrifflichen Mißverständlichkeit gelangte Formung einzig dem Bedürfnisse des Euphonismus sich verdankt, hat die deutsche Sprache, nach ihrem tiefen Verfall am Ausgange des Mittelalters, trotz der Anstrengungen der großen Dichter der deutschen Renaissance sich noch nicht so weit wieder entwickelt, daß sie in betreff des Wohlklanges irgendwie mit ihren romanischen und selbst slavischen Nachbarn wetteifern könnte. Eine Sprache mit meist kurzen und stummen, nur auf Kosten der Sinnverständlichkeit dehnbaren Vokalen, eingeengt von zwar höchst ausdrucksvollen, aber gegen allen Wohlklang durchaus rücksichtslos gehäuften Konsonanten,

muß sich zum Gesange notwendig ganz anders verhalten, als jene vorerwähnten Sprachen. Das richtige Verhältnis hierfür ist erst zu erkennen; der Einfluß der Sprache auf den Gesang, und endlich vielleicht (denn unsre Sprache ist noch nicht fertig) des Gesanges auf die Sprache, ist erst zu ermitteln; jedenfalls kann dies aber nicht auf dem bisherigen, von unsern Gesangslehrern eingeschlagenen Wege geschehen. Das Modell des italienischen Gesanges, des einzig als klassisch stilistisch uns vorschwebenden, ist auf die deutsche Sprache nicht anwendbar; hier verdirbt sich die Sprache, und der Gesang wird entstellt: und das Ergebnis ist die Unfähigkeit unsres heutigen deutschen Operngesanges. Die richtige Entwicklung des Gesanges auf Grundlage der deutschen Sprache ist daher die, gewiß außerordentlich schwierige, Aufgabe, deren Lösung zunächst glücken muß. Sie kann andererseits nur glücken durch ununterbrochene Übung an solchen Gesangswerken, in welchen der Gesang der deutschen Sprache vollkommen entsprechend angeeignet ist. Der Charakter dieses Gesanges wird sich daher, dem italienischen langgedehnten Vokalismus gegenüber, als energisch sprechender Akzent zu erkennen geben, somit ganz vorzüglich für den dramatischen Vortrag geeignet sein. Im Gegensatz hiervon waren bisher die deutschen Sänger, mehr als die andrer Nationen, für den dramatischen Gesang ungeeignet; eben weil ihre Bildung nach dem fremden Gesangstypus, welcher der Verwendung und Verwertung der deutschen Sprache hinderlich war, geleitet wurde, wodurch die Sprache selbst in der Art vernachlässigt und entstellt werden mußte, daß gegenwärtig derjenige deutsche Meister, welcher beim Vortrage seiner Werke auf die verständliche Mitwirkung der Sprache rechnet, gar keinen Sänger hierzu findet. Schon dieser einzige Umstand der gänzlich vernachlässigten und undeutlichen Aussprache unsrer Sänger ist von der abschreckendsten Bedeutung für das Zustandekommen eines wahrhaft deutschen Stiles in der Oper. Ich übergehe daher die zahlreichen Übelstände aufzuzählen, welche aus dieser einzigen fehlerhaften Grundlage des deutschen Gesanges gerade hier sich ergeben müssen, wo anderseits dem Charakter der Nation und ihrer Sprache nach alles auf den einzig entsprechenden dramatischen Gesang abzielen kann, und nehme es für jetzt über mich, als einseitig zu gelten, wenn ich als Grunderfordernis für die

zu errichtende Gesangsschule aufstelle, daß die in ihr zu befolgende Methode zu allernächst die Lösung der Aufgabe, den Gesang mit der Eigentümlichkeit der deutschen Sprache in das richtige Verhältnis zu setzen, sich als Ziel zu stecken habe.

Daß hierbei eine eigentliche Verkümmerung des Gesangswohllautes nicht aufkommen dürfe, versteht sich von selbst. Doch beruht gerade hierin die besondere, dem Deutschen gestellte Schwierigkeit. Wenn dem Italiener von der Natur alles leicht gemacht ist, und er deshalb wohl auch leicht in Selbstgefälligkeit erschlafft, hat die Natur, die dem Deutschen den Gebrauch seiner Kunstorgane erschwerte, ihn dagegen auch mit Ausdauer und Kraft in der Anwendung der Reflexion auf seine Bildung ausgestattet. Es ist das Besondere des deutschen Bildungsganges, daß er Motiv und Form seiner Bildung sich meist von außen entnimmt, daß er somit einen Bildungskomplex sich anzueignen sucht, dessen Elemente, nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit, ihm ursprünglich ferne liegen. Während die romanischen Völker einem bedenklichen Leben auf den Augenblick hin sich überlassen und eigentlich nichts recht empfinden, als was die unmittelbare Gegenwart ihnen bietet, baut der Deutsche die Welt der Gegenwart sich aus den Motiven aller Zeiten und Zonen auf. Sein Genuß am Schönen ist somit auch mehr reflektiert, als namentlich bei den romanischen Nachbarn. Auch seine Kunstmittel, ja, wie ich zeigen will, seine Kunstorgane, soll er durch sorgfältige Aneignung, und mit überlegtem Verständnisse der Kunst und ihres Organismus selbst, wie sie nur auf historischem Wege vermittelt werden, sich gewinnen. Im vorliegenden Falle wird die von deutschen dramatischen Sängern geforderte besondere Eigenschaft nur dann für die Kunst überhaupt vollgültig zu gewinnen sein, wenn auch der Gesangswohlklang der italienischen Schule in seiner Bildung nicht aufgeopfert wird. In das Studium der beabsichtigten Gesangsschule wird daher das reflektierende Befassen auch mit dem italienischen Gesange inbegriffen sein müssen, und zwar, wie unerläßlich, mit Anwendung der italienischen Sprache. Hiermit ist der zur Übung bestimmte Vortrag nicht nur fremder, sondern auch verschiedenen früheren Perioden angehörender Stilarten in das Auge gefaßt, welche, von der Absicht des Studiums mit wohlerwogener Erkenntnis der Eigentümlichkeiten derselben geleitet, als Bildungsmittel

für die Zöglinge selbst zunächst von mir in das Auge gefaßt wird. Welche Folgerungen ich an dieses Bildungsmoment und seine Verwendung, bezüglich der Bedeutung und späteren Ausdehnung des ganzen Instituts, knüpfe, werde ich mich bemühen im Verlaufe in ein helleres Licht zu stellen. Um dagegen dieser zukünftigen Ausdehnung schon bei Besprechung der Gesangsschule noch weitere Begründung zu geben, erlaube ich mir zunächst auf diejenigen Hilfsmittel einer richtigen und vollkommenen Ausbildung des Sängers aufmerksam zu machen, welche schon zur gedeihlichen Wirksamkeit der Gesangsschule, als solcher, herangezogen werden müssen.

Unerläßlich ist es, daß der Sänger auch ein guter Musiker sei. Wie übel in dieser Hinsicht es bei uns, die wir uns so gern als gründlich und gediegen den Ausländern gegenüber hinstellen, beschaffen ist, kann nicht laut genug beklagt werden. Die erste grammatikalische Kenntnis der musikalischen Sprache, das einfache Lesen der Noten, ist den meisten Sängern dermaßen fremd, daß bei ihnen das Studium einer Gesangspartie nicht etwa heißt, den Vortrag und Gehalt derselben sich aneignen, sondern einfach die Noten treffen lernen, womit, wenn es erreicht ist, das Studium selbst eigentlich als abgeschlossen betrachtet wird. Man urteile nun, welchen Standpunkt dieser vernachlässigte Bildungsgrad eines Sängers gerade zum Charakter der deutschen Musik, deren reich entwickeltes harmonisches Gewebe sie ganz vorzüglich auszeichnet, einnimmt, und leicht wird es zu begreifen sein, warum so wenigen deutschen Meistern es noch beikommen konnte, die reiche Entwicklung, welche die deutsche Musik auf dem Instrumentalgebiete gewonnen, bisher noch auf die Oper überzutragen. — Hiergegen wird es daher erforderlich, sogleich mit dem eigentlichen Gesangsunterrichte auch gründlichen Musikunterricht überhaupt eintreten zu lassen, und ich verstehe hierunter theoretische Belehrung und praktische Übung in der Harmonie, fortschreitend bis an diejenige Grenze der eigentlichen Kompositionslehre, welche sich mit der genauen Kenntnis der Konstruktion eines Tonwerkes, des Baues seiner Perioden, der Bedeutung und der Verhältnisse der in ihm enthaltenen Themen, sowie dem genauen Innewerden ihrer Phraseologie abschließt. An dieses geforderte Studium der Bildung des Sängers würde nun anzuknüpfen sein, wenn die Entwicklung und Erweiterung

der eigentlichen Gesangsschule zur allgemeinen Musikschule in das Auge gefaßt werden soll.

Um aber zuvor noch allen Erfordernissen für die wirklich vollkommene Ausbildung eines Sängers, namentlich von dramatischer Tendenz, gerecht zu werden, müßten wir erst notwendig noch für den rhetorischen und gymnastischen Teil derselben sorgen. Die Erfordernisse beider Tendenzen fallen bereits in die Anfangsgründe des reinen Gesangsunterrichtes. Um seinen Ton mit dem Wort in richtige Übereinstimmung zu setzen, muß der Sänger schön und richtig sprechen lernen; um volle Herrschaft über das unmittelbare Gesangsorgan, den Kehlkopf und die Lungen, zu erhalten, muß er seinen ganzen Körper vollkommen in seine Gewalt bekommen. Für den zweckmäßigsten Unterricht nach diesen beiden Seiten hin ist daher sogleich im Anfange der eigentlichen Stimmbildungsstudien zu sorgen. Der Sprachunterricht wird von der rein physischen Ausbildung des Sprachorganes bis zur genauen Belehrung über die Konstruktion des Verses, die Eigenschaften des Reimes, und endlich den rhetorischen und poetischen Gehalt des dem Gesange zugrunde liegenden Gedichtes vorschreiten. Der gymnastische Unterricht aber wird sich, von der für die Tonbildung nötigen Belehrung der Körperhaltung ausgehend, bis zur Entwicklung der plastischen und mimischen Fähigkeit, den Erfordernissen jeder dramatischen Aktion zu entsprechen, erstrecken. Diese Erweiterung des Gesangsunterrichts ist unerläßlich, wenn er nicht einseitig seinen wahren Zweck aus dem Auge verlieren soll.

Der gänzliche Mangel an Ausbildung in diesen Zweigen ist es, was die meisten unsrer heutigen Opensänger so unfähig für unsre Kunstaufgaben macht. Es ist unglaublich, auf welche Gleichgültigkeit gegen den „Text" ihrer Arien man bei ihnen trifft; kaum verständlich, oft gänzlich unverständlich ausgesprochen, bleibt der Vers und sein Inhalt, wie dem Publikum (wenn dieses sich nicht durch Nachlesen im Textbuche hilft) so auch dem Sänger selbst fast ganz unbekannt, und es ergibt sich schon aus diesem Umstande ein dumpfer, fast blödsinniger Zustand seiner Geistesbildung, welcher das Befassen mit ihm, unter Umständen, zu einer geradeswegs beklemmenden Pein macht. Daß ein Sänger, der den Inhalt des Gedichtes und der darzustellenden Situation nicht wahrhaft kennt, sondern dafür das her-

kömmliche Belieben der Opernroutine substituiert, auch in seiner plastischen und mimischen Aktion eigentlich nur sinnlose Gewohnheiten nachahmen kann, ergibt sich von selbst; und der wirklich gebildete Teil der Nation mag sich schon hieraus erklären, warum er sich, als Opernpublikum konstituiert, eigentlich kindisch und degradiert vorkommen muß, weshalb auch der Besuch der Oper ihm ganz richtig als eine frivole Ausschweifung erscheint, für die er sich am Ende gerechterweise mit tödlicher Langeweile bestraft fühlt. —

Indem ich bisher nur den praktischen Zweck der Ausbildung von Sängern, welche fähig wären, bei den beabsichtigten Musteraufführungen mitzuwirken, verfolgte, gelangte ich wiederholt bereits an die Grenzen der reinen Gesangsschule, an welchen diese sich einerseits in das weitere Gebiet der Musik, anderseits durch die zuletzt aufgestellte Forderung, mit dem Gegenstande des Unterrichts einer reinen Theaterschule berührt. Es ist unerläßlich und entspricht zugleich der mir gestellten Aufgabe, diese Grenzen, wenn sie auch um der Erreichung des nächsten Zweckes willen für das erste als einzuhalten betrachtet sein sollen, dem Plane nach folgerichtig zu erweitern, um auf dem Wege der Darstellung des praktischen Bedürfnisses die Nötigung zu allmählicher späterer Ergänzung klarer zu machen, sowie im voraus die Mittel hierzu zu bestimmen.

Keinem Musiker, möge er sich für die Ausübung seiner Kunst einem Spezialfache widmen, welchem er wolle, kann ein im Anfange seiner Ausbildung empfangener Gesangsunterricht anders, als vom höchsten Vorteile sein. Die Vernachlässigung des Gesanges rächt sich in Deutschland nicht nur an den Sängern, sondern selbst an den Instrumentalisten, am meisten aber auch an den Komponisten. Wer nicht selbst zu singen versteht, kann nicht mit voller Sicherheit für den Gesang schreiben, noch auch auf einem Instrumente den Gesang nachahmen. Inwieweit jeder Musiker an der Gesangsbildung sich beteiligen sollte, dürfte einzig von der Beschränkung seines Stimmorganes abhängen. Jeder Mensch, namentlich der mit musikalischer Neigung begabte, besitzt an seinem Sprechorgane das Material, durch dessen möglichste Ausbildung er sein Innewerden der wahren Eigenschaften des Gesanges wenigstens so weit entwickeln sollte, daß sie ihm nicht fremd, sondern seinem Bewußt-

ein innig bekannt wären. Die menschliche Stimme ist die praktische Grundlage aller Musik, und, soweit diese sich auf dem ursprünglichen Wege entwickeln möge, immer wird doch die kühnste Kombination des Tonsetzers, oder der gewagteste Vortrag des Instrumentalvirtuosen an dem rein Gesanglichen schließlich das Gesetz für seine Leistungen wieder aufzufinden haben. Ich glaube daher, daß der Elementarunterricht im Gesange für jeden Musiker obligatorisch gemacht werden muß, und würde demnach in der geglückten Organisation einer Gesangsschule, nach den bezeichneten Normen, auch die Grundlage der beabsichtigten allgemeinen Musikschule erblicken. Sie würde daher zunächst an derjenigen Grenze zu erweitern sein, an welcher wir sie bei der Notwendigkeit, den Sänger in den Elementen der Harmonielehre und der Anleitung zur Analyse der musikalischen Kompositionen zu unterweisen, angelangt sahen.

Hier muß ich aber sofort ausdrücklich betonen, daß ich den Charakter unsrer Anstalt nur als den einer rein praktischen Schule zur Ausbildung der Vortragsmittel von Werken klassischen und deutschen Musikstiles festhalte; die eigentliche musikalische Wissenschaft mit ihren Zweigen zugleich in einer Musikschule vertreten zu wollen, müßte von dem wichtigsten Zwecke, den Werken der Musik zu ihrer vollendeten Aufführung zu verhelfen, gänzlich ableiten, ihre Wirksamkeit lähmen und verwirren. Die dem ausübenden Musiker und Komponisten nötige Wissenschaft lernt sich ebenfalls nur auf praktischem Wege, und auf diesem führt vor allen Dingen die Mitwirkung zu guten Aufführungen, endlich die Anhörung und Anleitung zur Beurteilung derselben; was dazwischen liegt, die Aneignung der Kenntnis der theoretischen Gesetze der eigentlichen Kompositionslehre, ist Sache des Privatstudiums, zu dessen Anleitung in keiner größeren Stadt Deutschlands, am wenigsten hier am Sitze der beabsichtigten praktischen Musikschule, der geeignete Lehrer fehlen wird. Was dagegen dem Jünger der Musik, der die leicht ihm zugänglichen Lehren der musikalischen Wissenschaft überall in Deutschland besser und gründlicher als in Frankreich und Italien erlernen kann, von je not getan hat, ist, die Gesetze des schönen und richtigen Ausdruckes sich zum Bewußtsein zu bringen, nach welchen er das Erlernte anzuwenden hat. Zur Zeit der Blüte der italienischen Musik sendeten daher deutsche

Fürsten und französische Akademien ihre Begünstigten nach Rom und Neapel, weil diese Bildung durch Anhörung klassischer Vortragsweisen daheim nicht zu gewinnen war. In eben dieser Weise sorgten einst die italienischen Fürsten und Großen für die Ausbildung der jungen Maler einfach dadurch, daß sie den Meistern die Mittel zu bedeutenden Kunstschöpfungen gaben, welche dann unmittelbar dem Schüler als Vorbild und Lehre dienten. Im Atelier, in der Werkstatt des Meisters, während er schafft und seine Werke fördert, ist die wahre Schule des berufenen Jüngers. Diese Werkstatt auch dem Musiker unserer Zeit zu geben, sei nun das schöne Ziel des erhabenen Freundes meiner Kunst.

Indem ich also den eigentlichen theoretischen Kompositionsunterricht, als Harmonielehre und Kontrapunktlehre, aus dem praktischen Lehrplane der zu bildenden Musikschule verweise, und auf den stillen persönlichen Verkehr zwischen dem lernbegierigen Schüler und den leicht zu erkiesenden Lehrer beschränke, fasse ich desto schärfer die Mittel der Geschmacksbildung für das Schöne und Ausdrucksvolle ins Auge, und erkenne hierfür einzig als fördernden Weg die Anleitung zur richtigen und schönen Vortragsweise. In dieser Beziehung hatten wir zu allernächst für den Gesang zu sorgen, weil dessen Ausbildung nach meiner Meinung an und für sich die Grundlage aller musikalischen Bildung, wie sie von besonderer Schwierigkeit, auch in Deutschland am meisten vernachlässigt ist.

Ungleich besser steht es dagegen bei uns im Instrumentalfache. Von der wenig gepflegten Stimme hat sich der Deutsche von jeher mit Vorliebe zu dem Toninstrumente geflüchtet. Jede große Stadt Deutschlands hat verhältnismäßig gute, ja hier und da vorzügliche Orchester aufzuweisen; an guten, ja sogar vortrefflichen Streich- und Blasinstrumentisten fehlt es nicht. Jedes bedeutende Orchester besitzt für jedes Instrument den Meister, bei welchem der Schüler die Technik seines erwählten Instrumentes bis zur größten Fertigkeit erlernen kann. Ich ersehe keinen Grund, hieraus einen besonderen Zweig des Unterrichtes an einer Musikschule zu bilden; gemeinschaftliche Erlernung der Instrumentaltechnik hat keinen Sinn, und kann höchstens in russischen Kasernen mit Erfolg betrieben werden. Bei der Erweiterung der beabsichtigten Musikschule nach dieser

Seite hin dürfte auf die eigentliche Erlernung der Instrumentaltechnik nur gewissermaßen aus humanen Gründen Rücksicht genommen werden, nämlich: talentvollen jungen Musikern, welche sich für ein Instrument entschieden haben, müßte der geeignete Meister aus der Zahl der Angestellten des Orchesters zugewiesen, und im Falle des Bedürfnisses, eben bei großem Talente des Schülers, der Meister für seinen Unterricht auf subventionellem Wege entschädigt werden. — Anders verhält es sich jedoch, dem ausgesprochenen Zwecke gemäß, mit der Wirksamkeit des Meisters wie des Schülers von da ab, wo der durch Privatunterricht bis zur Beherrschung der Technik gereifte Schüler sich zur Bildung seines ästhetischen Geschmackes am Schönen und Richtigen des Vortrages anlassen soll. Hier tritt der Fall ein, wo selbst unsre besten Orchester noch nicht zum „Konservieren" berechtigt, sondern in Wahrheit erst noch derjenigen Ausbildung bedürftig sind, welche ihre Leistungen auf die gleiche Höhe mit den Werken der großen deutschen Meister selbst bringen soll; und hier ist daher das Einschreiten der Wirksamkeit einer höheren Musikschule zur Mithilfe an der Ausbildung eines klassisch deutschen Musikstiles von ernster Wichtigkeit.

Deshalb sei mir hier eine nötige Beleuchtung des deutschen sogenannten Konzertwesens zuvörderst gestattet. —

Neben den deutschen Operntheatern, in welchen mit der Aufführung aller Gattungen der Opernmusik von neueren und älteren italienischen und französischen Meistern, sowie der klassischen Opern deutscher Komponisten, als Gluck und Mozart usw., abgewechselt wird, haben sich Konzertanstalten gebildet, welche zur Unterhaltung ihrer Abonnenten ebenfalls alle Gattungen der reinen Instrumentalmusik, sowie der gemischten Chorgesangsmusik, vorzuführen sich angelegen sein lassen. Der Charakter dieser musikalischen Unterhaltungen ist zweierlei, und ihre Grundlage ist einerseits das Virtuosentum, anderseits beruht sie auf dem Verfalle der Kirchenmusik. Namentlich der Instrumentalvirtuose, der sich auf seinem besonderen Instrumente zu Gehör bringen wollte, lud hierzu das Publikum der Städte, welche er bereiste, ein; um seine persönlichen Leistungen zu unterstützen, und sie durch Abwechslung zu heben, zog er die Mitwirkung andrer Virtuosen, namentlich beliebter Sänger, sowie des Orchesters, welches durch eine Ouvertüre oder Sym-

phonie einleiten und ausfüllen sollte, heran. Neben diesen, wegen des Wettstreites der in ihnen auftretenden Virtuosen so benannten, „Konzerten“ fand, namentlich in protestantischen Ländern, die Übersiedelung der Kirchenmusik in den Konzertsaal, unter dem Titel von Oratorien, wie sie vorzüglich in England der religiösen Etikette wegen beliebt wurde, Nachahmung und Verbreitung. Durch den Kompromiß und die Verschmelzung dieser beiden, eigentlich sich sehr entgegenstehenden Elemente, sind die großen Musikfeste entstanden, welche auch die Deutschen allsommerlich an verschiedenen Orten zu begehen sich angelegen sein lassen, und deren beschränktere Nachahmung allwinterlich, in den sogenannten Abonnementskonzerten, zur geselligen Unterhaltung eines Teiles des städtischen Publikums verwendet wird. Man glaubt sich berechtigt, die eigentliche musikalische Bildung des deutschen Publikums als von diesen Konzertanstalten ausgehend anzusehen, und hierzu hat man insofern guten Grund, als die ernstesten und geistvollsten Werke unsrer großen deutschen Meister eben dem Gebiete der Instrumentalmusik angehören, und, weil hier geeignet, am häufigsten in ihnen zur Aufführung gebracht werden können. Zu einiger Vorsicht in der Schätzung dieses Einflusses hat uns der Umstand, daß neben diesen solideren Kunstgenüssen das Publikum nichtsdestoweniger gern doch auch die schlechtesten Theateraufführungen des schlechtesten Genres der Oper besucht, bisher noch nicht bestimmen können; auch daß unmittelbar vor oder nach einer Mozartschen oder Beethovenschen Symphonie das sinnloseste Gebahren eines Virtuosen, oder die trivialste Arie einer Sängerin nicht nur Anhörung, sondern oft Beifall, ja Enthusiasmus finden und erwecken konnte, hat unsre Konzertveranstalter, trotz der von ihnen empfundenen Not unter solchen Umständen gute Programme zusammenstellen, noch nicht über das Grundfehlerhafte ihrer Unternehmungen belehren können. Die Gewöhnung, den Saal von den zahlreichen Gliedern der Familien, welche hier für einen verhältnismäßig sehr geringen Abonnementspreis Raum und Gelegenheit zur Befriedigung der geselligen Bedürfnisse einer unschuldigen Eitelkeit und eben so unschädlichen Unterhaltung finden, meistens zum Erdrücken gefüllt zu sehen, konnte hierin zum Teil irreleiten; die Willigkeit, mit welcher dieses Publikum sich führen und für

seinen Geschmack bestimmen ließ, die oft als Enthusiasmus sich äußernde Gefügigkeit der Zuhörer gegen das als klassisch und vorzüglich Bezeichnete, die Bereitwilligkeit in der Anerkennung der Autorität der leitenden Häupter, — alles dieses konnte so weit täuschen, daß man in den Konzertinstituten den Höhepunkt des deutschen Musiklebens erreicht zu haben wähnte.

Diese Enttäuschung würde schnell eintreten, wenn unsre Abonnenten eines Tages uns verließen, um der Befriedigung ihrer geselligen Bedürfnisse in irgend einer andern Art nachzugehen; wenn vielleicht wissenschaftliche Vorträge, chemische Experimente u. dgl. noch wohlfeilere Gelegenheit zur Unterhaltung geben könnten. Gestehen wir, daß dieser Fall möglich ist. Was würde dann aber bewiesen, woraus der zu beklagende auffallende Anteilsmangel zu erklären sei? Aus dem Verfalle des öffentlichen Musikgeschmackes? Aber ihr glaubtet seine Bildung ja in euren Händen zu haben? Er stand bei euch, ihm euer Belieben einzuprägen; da dies ja wohl ein klassisches war, warum gelang es euch nicht?

Der Fehler liegt darin, daß wir klassische Werke besitzen, für sie aber noch keinen klassischen Vortrag uns angeeignet haben. Die Werke unsrer großen Meister beeinflußten das eigentliche Publikum mehr durch die Autorität, als durch den wirklichen Eindruck auf das Gefühl, und es hat daher noch keinen wahrhaftigen Geschmack dafür. Und hierin, aber gerade hierin, liegt das Heuchlerische des Klassizitätskultus, gegen welchen, von leicht zu verdächtigender Seite her, oft Vorwürfe aufgekommen sind. Betrachten wir, mit welcher Mühe und Sorgfalt Italiener und Franzosen sich für den Vortrag der Werke ihrer klassischen Epochen übten; sehen wir noch heute, mit welch ganz vorzüglichem Fleiße französische Musiker und Orchester die schwierigsten Werke Beethovens sich anzueignen und für das Gefühl unmittelbar eindrucksvoll zu machen suchten, so ist es dagegen zum Erstaunen, wie leicht wir Deutschen es uns machen, um gegenseitig uns einzureden, das alles komme uns ganz von selbst, durch reine wundervolle Begabung an. Man nenne mir in Deutschland die Schule, durch welche der gültige Vortrag der Mozartschen Musik festgestellt und gepflegt worden sei? Gelingt dieser unsern Orchestern und ihren angestellten Dirigenten so geradeswegs von selbst? Wer hat es ihnen

aber sonst gelehrt? — Um bei dem einfachsten Beispiele, den Instrumentalwerken Mozarts (keinesweges den eigentlichen Hauptwerken des Meisters, denn diese gehören der Oper an) zu verweilen, so ist hier zweierlei ersichtlich: die bedeutende Erfordernis für den sangbaren Vortrag derselben, und die spärlich vorkommenden Zeichen hierfür in den hinterlassenen Partituren. Bekannt ist uns, wie flüchtig Mozart die Partitur einer Symphonie, nur zu dem Zwecke einer besonderen Aufführung in einem nächstens von ihm zu gebenden Konzerte, aufschrieb, und wie anforderungsvoll er dagegen für den Vortrag der darin enthaltenen sanglichen Motive beim Einstudieren des Orchesters war. Man sieht, hier war alles auf den unmittelbaren Verkehr des Meisters mit dem Orchester berechnet. In den Partien genügte daher die Bezeichnung des Hauptzeitmaßes, und die einfache Angabe der starken und leisen Spielart für ganze Perioden, weil der dirigierende Meister beim Einstudieren mit lauter Stimme, meistens durch wirkliches Vorsingen, den gewollten Vortrag seiner Themen den Musikern zu erkennen geben konnte. Noch heute, wo wir anderseits uns an sehr genaue Bezeichnung der Vortragsnuancen gewöhnt haben, sieht der geistvollere Dirigent sich oft genötigt, sehr wichtige, aber feine Färbungen des Ausdruckes den betreffenden Musikern durch mündliche Verdeutlichung mitzuteilen, und in der Regel werden diese Mitteilungen besser beachtet und verstanden, als die schriftlichen Zeichen. Wie wichtig diese aber gerade für den Vortrag Mozartscher Instrumentalwerke waren, leuchtet ein. Der, im ganzen oft mit einer gewissen Flüchtigkeit entworfenen, sogenannten Ausführungs- und namentlich Verbindungsarbeit in seinen Symphoniesätzen gegenüber, liegt das Hauptgewicht der Erfindung hier vor allem im Gesange der Themen. Zu Haydn gehalten, ist Mozart in seinen Symphonien fast nur durch diesen außerordentlich gefühlvollen Sangescharakter der Instrumentalthemen bedeutend; in ihm liegt ausgedrückt, wodurch Mozart auch in diesem Zweige der Musik groß und erfinderisch war. Hätte es nun in Deutschland ein so autoritätsvolles Institut gegeben, wie für Frankreich das Pariser Conservatoire es ist, und hätte hier Mozart seine Werke aufgeführt, oder den Geist ihrer Aufführungen überwachen können, so dürften wir annehmen, daß bei uns eine gültige Tradition dafür etwa in der Art

erhalten sein würde, wie im Pariser Conservatoire, trotz aller auch dort eingerissener Verderbnis, z. B. für die Aufführung Gluckscher Musik sich eine immerhin oft noch überraschend kenntliche Überlieferung erhalten hat. Dies war aber nicht der Fall, einmal, in einem von ihm gegebenen Konzerte, mit einem gelegentlich engagierten Orchester, in Wien, Prag oder Leipzig, führte er diese eine Symphonie auf, und spurlos verschollen ist hiervon die Tradition. Was übrig blieb, ist die dürftig bezeichnete Partitur, die jetzt, als klassischer Überrest von einer lebendig vibrierenden Produktion, zur einzigen Richtschnur für den Vortrag bewahrt, und mit übel verstandener Pietät der Wiederaufführung des Werkes einzig zugrunde gelegt wird. Nun denke man sich ein solch' gefühlvolles Thema des Meisters, welchem der klassische Adel des italienischen Gesangsvortrages der früheren Zeiten bis in die innigsten Schwebungen und Biegungen des Tonakzentes, als Seele seines Ausdruckes, vertraut war, und welcher jetzt dem Orchesterinstrumente diesen Ausdruck beizulegen sich bemühte, wie keiner vor ihm; dieses Thema denke man sich nun ohne jede Inflexion, ohne jede Steigerung oder Minderung des Akzentes, ohne jede dem Sänger so nötige Modifikation des Zeitmaßes und des Rhythmus glatt und nett fortgespielt, mit dem Ausdrucke, mit welchem etwa eine musikalische Zahl ausgesprochen würde, und schließe auf den Unterschied, der hier zwischen dem ursprünglich vom Meister gedachten, und dem jetzt wirklich empfangenen Eindrucke stattfinden muß, um sich über den Charakter der Pietät gegen Mozarts Musik, wie er unsern Musikkonservatoren eigen ist, Aufschluß zu verschaffen. Um dies noch genauer an einem bestimmten Beispiele zu bezeichnen, halte man etwa die ersten acht Takte des zweiten Satzes der berühmten „Es dur-Symphonie" Mozarts, so glatt vorgespielt, wie ihre Bezeichnung durch die Vortragszeichen es nicht anders zu erfordern scheint, damit zusammen, wie ein gefühlvoller Musiker sich dieses wundervolle Thema unwillkürlich vorgetragen denkt; was erfahren wir von Mozart, wenn wir es auf diese Weise farb- und lebenslos vorgeführt erhalten? Eine seelenlose Schriftmusik, nichts andres. —

Ich habe mich ausführlicher bei diesem einen, weil einfacheren und deutlicher zu führenden Nachweis verweilt, um nun mit wenigen Strichen die unermeßlichen Nachteile berühren zu

können, denen gar die überaus reiche Instrumentalmusik Beethovens, für deren Ausführung und Vortrag es fast gar keine kenntliche Tradition gibt, bei gleichem Verfahren ausgesetzt sein muß. Von Beethoven steht es fest, daß er selbst seine schwierigen Instrumentalwerke nie in vollkommen entsprechender Weise zur Aufführung hat bringen können. Wenn er eine seiner schwierigsten Symphonien, noch dazu im Zustande der Taubheit, mit zwei kurzen Proben zutage fördern mußte, so können wir wohl denken, mit welcher verzweiflungsvollen Gleichgültigkeit er gegen dieses Experiment erfüllt war, namentlich wenn wir dagegen erfahren, mit welch' unerhörter Sorgfalt und peinlicher Genauigkeit für den gewollten Ausdruck er dann seine Forderungen zu stellen sich bewogen fand, wenn ihm ein künstlerischer Verein, wie der des an sich ausgezeichneten Schuppanzigschen Quartettes, mit der nötigen blinden Ergebenheit zu Gebote stand. Allerdings finden wir in den hinterlassenen Beethovenschen Partituren hiergegen die Forderungen für den Vortrag bei weitem bestimmter, als bei Mozart, bezeichnet; um so viel höher und potenzierter ist aber auch die Aufgabe selbst gestellt, welche gerade um so viel schwieriger ist, als der Thematismus Beethovens sich komplizierter zu dem Mozarts verhält. Ganz neue Erfordernisse treten für den Vortrag der Beethovenschen Werke durch die ungemein ausdrucksvolle Anwendung der Rhythmik auf, und das rechte Zeitmaß für einen Beethovenschen Symphoniesatz, sowie vor allem die stets gegenwärtige, überaus feine und sprechende Modifikation desselben, ohne welche der Ausdruck der ungemein beredten musikalischen Phrase oft ganz unverständlich bleibt, zu finden, ist eine Aufgabe, die jeder angestellte Orchesterführer unsrer Tage sich zwar unbedenklich zu lösen getraut, jedoch nur, weil er sie gar nicht einmal kennt. Halten wir hierzu noch die, der Deutlichkeit des musikalischen Vortrages nicht selten hinderliche, Beschaffenheit der Beethovenschen Behandlung des Orchesters, für welche er in der Idee weit den technischen Kombinationen des ihm zeitgenössischen Orchesters vorausgeeilt war, so ergibt es sich, daß oft der Gedanke des Tondichters durch die Verwendung der Instrumente, wie sie ihm von seinen Vorgängern als einziger Gebrauch überliefert war, nicht zu entsprechender sinnfälliger Deutlichkeit gelangte. Dieses Orchester ganz zum redenden Ausdrucke seiner Gedanken

zu machen, verhinderte ihn außerdem in den wichtigsten Epochen seines Lebens und Schaffens seine Taubheit, welche ihn dem unmittelbaren Verkehre mit dem Klangleben des Orchesters entzog. In vielen höchst wichtigen Fällen ist der Gedanke des Meisters durch besonders geeignete, feine und verständnisvolle Kombination und Modifikation des Orchestervortrages erst zum wirklich kenntlichen Ausdruck zu bringen, und hierfür müßte mindestens mit der Sorgfalt verfahren werden, wie es das Orchester des Pariser Conservatoires tat, als es volle drei Jahre auf das Studium der neunten Symphonie Beethovens verwandte.

Noch nicht genug aber, diese nächstliegenden Aufgaben noch gänzlich ungelöst hinter sich zu lassen, suchten die Konservatoren unsrer Konzertanstalten noch die Werke viel weiter abliegender Meister, endlich die aller Zeiten und Stile herbei, um, wie es scheint, durch Steigerung der Schwierigkeiten der Aufgaben Entschuldigung dafür zu finden, daß keine von ihnen wirklich gelöst wurde. Am liebsten, da man mit Beethoven doch nicht mehr weiter kann, beschäftigt man sich neuerdings mit Sebastian Bach; als ob das leichter sein müßte, mit diesem wunderbarsten Rätsel aller Zeiten ins klare zu kommen. Um Bachs Musik zu begreifen, erfordert es einer so spezifisch und tief reflektierten musikalischen Bildung, daß der Fehlgriff, diese dem Publikum, noch dazu durch die moderne leichtsinnige Aufführungsweise vermittelt, zuzumuten, nur daraus erklärt werden kann, daß diejenigen, welche ihn dennoch begehen, gar nicht wissen, was sie tun. Den Charakter dieser Musik jetzt übergehend, haben wir nur das eine ins Auge zu fassen, daß ihre Vortragsweise uns zu einem der allerschwierigsten Probleme geworden ist, namentlich, weil hier uns selbst die Tradition, wenn sie kenntlich nachweisbar wäre, nicht mit Erfolg dienen können würde; denn so viel wir darüber erfahren, wie Bach seine Werke selbst aufgeführt hat, ist hier das Mißgeschick, welches noch alle deutschen Meister traf, nämlich, die geeigneten Mittel zur vollkommen richtigen Aufführung ihrer Werke nicht zur Verfügung zu haben, ganz vorzüglich hinderlich gewesen. Wir wissen, mit wie überaus dürftigen Mitteln und unter welch' ungemein erschwerenden Umständen Bach seine allerschwierigsten Musikwerke nur zu Gehör bringen konnte, und können uns schon aus diesem einzigen

Umstande erklären, wie resigniert, und endlich gleichgültig, der Meister gegen den Vortrag derselben wurde, dessen Inhalt bei ihm fast ganz nur Gedankenspiel der innersten Seele blieb. — Es wird daher das Ergebnis einer höchsten und vollendetsten Kunstbildung sein, auch für die Werke dieses wunderbarsten Meisters diejenige Vortragsweise aufzufinden und festzustellen, welche sie dem Gefühle vollkommen verständlich machen und für fernere Zeiten erschließen kann. Welcher Anstrengung es hierzu aber erst bedarf, wollen wir uns jetzt klar machen.

Um die hierzu führenden Wege zu bezeichnen, muß ich vor allem wieder auf die Grundtendenz der beabsichtigten Musikschule hinweisen, welche von ersprießlicher Wirksamkeit nur dann sein kann, wenn sie sich ausschließlich auf die Pflege der Kunst des Vortrages beschränkt. Wie der rein wissenschaftlichen Ausbildung des Schülers im Kompositionsfache, soll sie auch der rein technischen Erlernung der Tonwerkzeuge nur durch Feststellung der Grundrichtung die geeignetsten Mittel nachweisen, und allgemein bildend, auf die beste Methode hierfür vorbereitend wirken. Das unsichtbare Band, welches die verschiedenen Lehrzweige einigt, wird immer nur in der Tendenz des Vortrages zu finden sein dürfen. Für den Vortrag sind daher nicht nur die Tonwerkzeuge selbst, sondern namentlich der ästhetische Geschmack, das selbständige Urteil für das Schöne und Richtige auszubilden. Vom Standpunkte einer Lehranstalt aus ist auf das erstere, den Vortrag durch die Tonwerkzeuge, nur durch die zweckmäßigste Entwicklung des zweiten, des ästhetischen Geschmackes und Urteiles, zu wirken. Der Tendenz unsrer Schule gemäß kann dies nicht auf abstrakt wissenschaftlichem Wege, etwa durch akademische Vorlesungen u. dgl., erstrebt werden, sondern auch hierzu muß der rein praktische Weg der unmittelbaren künstlerischen Übung, unter höherer Anleitung für den Vortrag, zu erzielen sein. Das Bedürfnis der Musik nach dieser Seite hin hat zur Erfindung und Ausbildung des richtigen Instrumentes geführt, welches dem einzelnen Musiker es ermöglicht; komplizierte vielstimmige Tonstücke, vermöge gewisser Abstraktionen und Reduktionen, sich dem Gedanken nach vollständig vorzuführen. Das Klavier hat für die Entwicklung der modernen vielstimmigen Musik die größte Bedeutung, indem es der Selbständigkeit der Aneignung des Inhalts und des Vor-

trags, fast jeder Art, auch der kompliziertesten Musik, eine ganz unersetzliche, unmittelbar praktische Handhabe gibt. Am Klaviere vermag der gebildete Musiker nicht nur sich selbst allein das vielstimmige Tonstück nach Inhalt und Form unmittelbar zu vergegenwärtigen, sondern er kann sich auf ihm auch hierüber deutlich und bestimmt dem einigermaßen bereits entwickelten Jünger der Vortragskunst mitteilen. Auf keinem einzelnen Instrumente kann der Gedanke der modernen Musik klarer verdeutlicht werden, als durch den sinnreich kombinierten Mechanismus des Klaviers; und für unsre Musik ist es daher das eigentliche Hauptinstrument schon dadurch geworden, daß unsre größten Meister einen bedeutenden Teil ihrer schönsten und für die Kunst wichtigsten Werke eigens für dieses Instrument geschrieben haben. So stellen wir, wenn wir heute die Summe der deutschen Musik bezeichnen wollen, unmittelbar neben die Beethovensche Symphonie die Beethovensche Sonate; und für die Ausbildung des richtigen und schönen Geschmackes im Vortrage, kann vom Standpunkte der Schule aus nicht glücklicher und lehrreicher verfahren werden, als wenn wir von der Ausbildung für den Vortrag der Sonate ausgehen, um die Fähigkeit eines richtigen Urteils für den Vortrag der Symphonie zu entwickeln.

Eine ganz besondere Sorgfalt wird daher bei Erweiterung der Musikschule auf den richtigen Klavierunterricht zu verwenden sein; nur sollte dieser nach ganz andern Annahmen, als bisher es geschah, eingerichtet werden, um dem hierbei ins Auge gefaßten einzigen höheren Zwecke zu entsprechen. Wie für die Orchesterinstrumente weisen wir die Erlernung der reinen Technik des Klaviers dem Privatunterrichte zu, und erst dem ausgebildeten Techniker würde für die Kunst des höheren Vortrages der eigentliche Lehrplan der Schule offen stehen.

Dieser höhere Unterricht des Klavierspieles würde dann nach zwei verschiedenen Seiten hin wirken: während die Ausbildung der reinen Virtuosität, in den besonderen Fällen des hervorragenden Talentes, wiederum dem reinen Privatunterrichte zugewiesen wäre, würde die Unterweisung im schönen und richtigen Vortrage der klassischen Klaviermusik einerseits die Bildung guter Klavierlehrer, anderseits die guter Orchester- und Chordirigenten beabsichtigen. Was die erstere Seite betrifft, so muß diese besondere Richtung auf die Ausbildung von Kla-

vierlehrern aus dem Grunde eingehalten werden, weil das Klavier. als das allerverbreitetste und in jeder Familie heimisch gewordene Instrument der neueren Zeit der eigentliche Vermittler der Musik mit dem Publikum geworden ist. Soll daher auf die Geschmacksrichtung des ungemein zahlreichen Dilettantenpublikums richtig gewirkt werden, so ist hier der bis in die häusliche Unterhaltung dringende Weg dazu vorgezeigt. Nichts kann sich bitterer rächen, als die Außerachtlassung dieses Einflusses, und ein großer Teil des tiefinnerlichen Mißerfolges aller Klassitätsbemühungen, namentlich unsrer Konzertinstitute, erklärt sich daraus, daß hier, im häuslichen Kreise und zur Selbstunterhaltung des Dilettanten, gemeiniglich die schlechteste Musik, oder die übelste Vortragsweise gänzlich aufsichtslos gepflegt wurde. Nicht unsre Dilettanten selbst hat dagegen die Musikschule zu unterrichten, sondern, wie gesagt, die für sie bestimmten Lehrer in der Richtung des schönen und korrekten Vortrages derart auszubilden, daß ihre spätere Unterweisung der Dilettanten wiederum ein Quell der edlen Bildung des Geschmackes für Musik im Publikum selbst werde. Hierin verhält es sich aber in betreff der Leistungen unsrer Klavierspieler ebenso, wie bei den Leistungen unsrer Orchester. Der richtige Vortrag der Beethovenschen Sonate ist noch nie bis zum klassischen Stile hierfür ausgebildet und festgestellt, noch weniger die Vortragsweise der Klavierwerke früherer Perioden endgültig erörtert und gepflegt worden.

Am Klavier, und unter genauem Bekanntwerden mit unsrer so höchst bedeutenden klassischen Klavierkompositionsliteratur, wird daher auch, nach der bezeichneten zweiten Richtung hin, am zweckmäßigsten der spätere musikalische Dirigent für seine entscheidend wichtige Wirksamkeit sich vorbereiten. Für ihn ist es nicht erforderlich, die Instrumente des Orchesters, welches er dirigieren soll, selbst als ausübender Musiker zu kennen; über ihren Umfang, ihre Eigentümlichkeit und die ihnen entsprechende Behandlungsart geben ihm die Anhörungen vorzüglicher Aufführungen, verbunden mit dem Studium der Partitur, einzig die beste Belehrung: so weit ihm eigener Vortrag durch Erfahrung inniger vertraut sein muß, lernt er dies genügend durch seine Teilnahme am Gesangsunterrichte: die ästhetischen Mittel der Beherrschung des komplizierten Vortrages von

größeren Tonstücken eignet er sich am besten durch das Klavier an. Neben dem Privatunterrichte im wissenschaftlichen Teile der Kompositionslehre würde der zum zukünftigen Dirigenten von musikalischen Aufführungen sich bestimmende Schüler daher durch seine Teilnahme am höheren Vortrage des Klaviers zur Fähigkeit des richtigen Urteils über den Gehalt und die Form der edleren Werke unsrer klassischen Meister vorschreiten, so daß das genaueste Bekanntwerden mit diesen in richtiger Vorführung seiner Ausbildung einzig den entsprechenden Abschluß geben kann.

Der einzig verfolgten Tendenz der praktischen Anleitung zum richtigen Vortrag guter Musik würde es übel entsprechen, wenn wir schließlich, auf dem Höhepunkte der vorbereitenden Ausbildung angelangt, nach dem Vorbilde rein wissenschaftlicher Anstalten, für die letzte Erreichung unsrer Zwecke etwa akademische Vorträge u. dgl. über Ästhetik der Tonkunst oder die Geschichte der Musik eintreten lassen wollten. Die wahre Ästhetik und die einzig verständliche Geschichte der Musik hätten wir dagegen nur durch schöne und richtige Ausführungen der Werke der klassischen Musik zu lehren, und mit den jetzt in das Auge zu fassenden Aufführungen jener Werke haben wir daher den eigentlichen Kernpunkt aller unsrer Bemühungen zur Auffindung eines wahrhaft zweckmäßigen Lehrplanes der von uns gemeinten höheren Musikschule berührt.

Was bisher in unsern Konzertanstalten unvorbereitet und unvermittelt, ohne überlegte Wahl und zweckmäßige Zusammenstellung, sofort einem Publikum von bloßen Liebhabern vorgeführt wurde, der reiche, aber bunt durcheinander geworfene Schatz der klassischen Musikliteratur aller Zeiten und Völker, soll nun in wohl zu treffender Auswahl, in zweckmäßiger Nebeneinanderstellung und Folge, zunächst zur Belehrung und Bildung der Jünger unsrer Schule, in der Weise zur Ausführung gebracht werden, daß für das erste den bei diesen Ausführungen selbst Beteiligten der Wert und Gehalt der Werke, durch Übung im richtigsten Vortrage derselben, erschlossen werde.

Die Feststellung eines Planes für die Auswahl und stufenweise Aufeinanderfolge bei der Vorführung der hier bezeichneten Werke muß die höchste Besonnenheit erfordern, und vielleicht kann die glückliche, vollgültige Lösung dieser Aufgabe, wie sie

sich einerseits selbst wohl nach den Umständen motivieren muß, anderseits doch nur der Erfolg längerer, verständig geleiteter Versuche sein. So viel ist gewiß, daß die jetzige Zusammenstellung unsrer besten Konzertprogramme durchaus nur verwirrend und verderblich für die Bildung eines richtigen Geschmackes sich erweist: wie wir dies bereits äußerlich zu rügen und auf den üblen Erfolg davon hinzuweisen Gelegenheit fanden, muß hier vorzüglich auch der schädliche Einfluß solcher willkürlichen Zusammenstellungen der Werke des verschiedenartigsten Stiles auf die Vortragenden selbst bezeichnet werden. Bach, Mozart und endlich einen Tonsetzer der neuesten Zeit unmittelbar nebeneinander zu stellen, schadet dem Vortrage ihrer Werke ebenso sehr, als es das Publikum verwirrt, welches in solchen Fällen sich wohl selbst zu der Genugtuung anläßt, z. B. Rossinis Ouvertüre zu „Wilhelm Tell" in demselben Konzerte, in welchem es Händel und Beethoven gehört hatte, mit alles überwältigendem Jubel aufzunehmen, wie ich dies selbst meinerzeit in einem der berühmten Leipziger Gewandhauskonzerte erlebte. Um dem Publikum auch nach dieser Seite, namentlich des zu bildenden gesunden Urteiles über Musik, von Nutzen zu werden, dürfte es zur Anhörung der klassischen Musikwerke älterer Perioden nur dann zugelassen sein, wenn die Ausführung derselben zuvor nach einem Plane zweckmäßig geordnet wäre, welcher zu allernächst einen vorzüglichen Vortrag derselben erzielt. Nur aus den genau erwogenen Erfordernissen dieser Werke selbst kann, da uns die Tradition dafür ganz verloren ist, die richtige Vortragsweise erkannt und durch den unmittelbar praktischen Versuch ihrer Wirkung bestimmt werden. Was bisher von Ästhetikern, welche nicht selbst wirkliche Musiker waren, teils mit redlicher Absicht, teils aber auch nur, um auf die Neugierde des Publikums zu spekulieren, durch das Arrangieren sogenannter historischer Konzerte versucht wurde, und glücklichenfalls auf das Publikum nur ungefähr von dem Eindrucke sein konnte, welchen in den Text gedruckte Zahlenbeispiele eines wissenschaftlichen Werkes auf dessen Leser machen, soll nun zu allernächst in der Absicht vorgenommen werden, mit der Ergründung der jenen Werken entsprechendsten richtigen Vortragsweise, zugleich den Sinn und das Urteil für wahren und schönen Vortrag in den Ausführenden selbst zu bilden und zu pflegen. Das stufen=

weise Vorschreiten von den Werken der älteren bis zu denen der neuesten Epochen der Musik, wird zugleich, wie der Übung des Kunstverstandes, auch den verschiedenen Stufen der gewonnenen technischen Ausbildung der Exekutanten selbst angemessen und vorteilhaft sein, und die hierauf sich gründenden gemeinschaftlichen Übungen würden somit den eigentlichen Kern des Lehrplanes unsrer Musikschule ausmachen.

Während so die Ausübenden und die Dirigierenden sich mit dem Vortrage der Meisterwerke der verschiedenen Epochen und Schulen zur Bildung ihres eigenen Geschmackes und Urteiles vertraut machen, häufen sich zugleich den Schatz derjenigen musikalischen Kunstleistungen an, welchen sie nun dem Publikum der Laien wiederum zur Bildung auch des Geschmackes und Urteils der Kunstliebhaber mitteilen können. Sollten in der Schule selbst noch Zweifel über die richtige Vortragsweise dieses oder jenes Musikwerkes aus entlegeneren Perioden bestehen, so würde jetzt die Entscheidung des durch das Schulstudium nicht befangenen, einzig nach dem instinktiven Gefühle sich aussprechenden Laienpublikums meistens den richtigen Ausschlag geben. Eine auf solche Weise von den eigentlichen Experimenten der Schule unberührt gebliebene Zuhörerschaft würde einer, nach reiflichster Überlegung getroffenen Wahl und Zusammenstellung, sowie der treulichst erforschten richtigsten Vortragsweise der aufgeführten Tonstücke gegenüber, uns endlich den besten Aufschluß auch darüber geben, ob wir in irgend etwas noch gefehlt haben, oder aber auch, ob den hervorgesuchten Werken selbst die für alle Zeiten dem rein menschlichen Gefühle zu erschließende, wahre Schönheit und schöne Wahrheit innewohne. Diese wichtigen, nach außen wie nach innen gleich lehrreichen und bildenden Zusammenkünfte der Ausübenden mit dem eigentlichen Publikum, würden in Zukunft die Stelle der jetzt überall gepflegten klassischen oder gemischten Konzertunterhaltungen, deren Schwäche wir zuvor erkannten, einnehmen, und unsre Schule würde nach dieser Seite hin somit sich auf die Bildung des Publikums selbst ausdehnen, indem sie ihm unmittelbar den vollendetsten musikalischen Kunstgenuß selbst bietet.

Zunächst auf Veranstaltungen zur Bildung und Erhaltung eines wahrhaften Kunstgeschmackes im Fache der Musik ausgehend, behalte ich mir vor, durch eine schließliche Erörterung

den Erfolg hiervon in betreff der Anwendung auf die erfinderische Produktion der Gegenwart zu beleuchten; für jetzt hätten wir, um die eingeschlagene konservierende und stilbildende Richtung der bezweckten Bildungsanstalt nicht einseitig abzuschließen, noch die Ausdehnung derselben von dem Konzertsaale auf das verwandte Theater ins Auge zu fassen. Was würde es uns nützen, in unsrer Schule einen edleren und wahrhaften Kunstgeschmack zu bilden, wenn wir schließlich unsre Schüler der Ausbeutung durch eine Anstalt überlassen müßten, welche, in keiner Weise unsrer Bildung angehörend, jeder Verantwortlichkeit für den Geist ihrer Leistungen entzogen, durch sinnlose Anforderungen für den Bedarf des so tief entwürdigten Operngeschmackes unsrer Zeit, alles wieder einreißen würde, was wir aufbauten? Um den richtigen Ausgangspunkt des unerläßlichen Einflusses unsrer Schule auch auf das Theater zu erfassen, müßten wir einfach auf dessen Bedürfnis an guten und geübten Sängern, deren Seltenheit und Kostspieligkeit dem Bestehen des Theaters so äußerst hinderlich ist, Rücksicht nehmen lassen. Daß nun das Theater hinsichtlich seiner Vorführungen und Leistungen, nur noch in erhöhtem Grade an denselben Mängeln und Unvollkommenheiten leidet, wie unsre Konzertanstalten, braucht nicht erst ausgeführt zu werden; sondern, um seinen Leistungen dieselbe Tendenz zu vindizieren, wie den der beabsichtigten öffentlichen Aufführungen unsrer Schule, haben wir einzig auf den allgemeinen Charakter des deutschen Theaterrepertoires aufmerksam zu machen, welches sich ebenfalls durch die Werke aller Stile und aller Zeiten, ganz in der Weise unsrer bisherigen Konzertprogramme zusammensetzt.

Um meine weitgehende Absicht sogleich in das hellste Licht zu setzen, will ich hier die uns zunächst liegende Oper, über die wir uns schon zuvor verständigten, gänzlich übergehen, und sofort zu den Bedürfnissen des sogenannten rezitierenden Schauspieles mich wenden.

Als Gluck und Mozart ihre Opern schrieben, konnte der für ihren Vortrag erforderliche Gesangsstil in Italien und Paris studiert werden; als aber Goethe und Schiller mit ihren edelsten Dichtungen sich dem Schauspiele zuwandten, war für den Vortrag ihrer Verse, für die Wiedergabe ihres feinen und rein menschlichen Pathos, auch nicht die Andeutung einer

Schule, noch irgend welches Vorbild vorhanden. Unsre Schauspieler, die, in ihrer natürlichen Entwicklung bis dahin noch nicht über das sogenannte bürgerliche Drama hinausgelangt, kurz zuvor Shakespearesche Stücke durch Umwandlung der Verse in Prosa sich angeeignet hatten, fanden sich plötzlich durch die von unsern großen Dichtern gestellten Aufgaben vollständig überrascht. In der sogenannten Natürlichkeitsfrage aufgezogen, glaubten sie der rhythmischen Verse sich nicht anders als durch Wiederauflösung derselben in Prosa bemächtigen zu können: da die rhythmische Anforderung aber überwiegend blieb, übten sich weniger gewissenhafte Deklamatoren diese Verse nach einer schnell banal werdenden Melodienform ein, vermöge welcher, zur gedankenlosen Manier sich ausbildend, die Bedeutung, wie der Inhalt des Verses durch ihren Vortrag vollständig aufgehoben wurden. Wer der Hoffnung erweckenden, naturwüchsigen Entwicklung der deutschen Schauspielkunst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts einige Aufmerksamkeit gewidmet hat, weiß, daß sie seitdem einem jähen Verfalle anheimfiel. Dieser datiert sich vom Erscheinen des Goethe- und Schillerschen höheren Dramas. Sehr auffällig bestätigt sich hier wiederum die der deutschen Kunstentwicklung eigene, betrübende Erscheinung: während der allgemeine Stand der Kunstbildung nicht im entferntesten nur diejenigen künstlerischen Hilfsmittel an die Hand bietet, welche im Auslande so wohl organisiert vorhanden sind, daß der französische und italienische Autor sich fast nur auf der Höhe dieser Kunstbildung zu halten hat, um das ihm erreichbare Beste zu schaffen, — erstehen unter den Deutschen schaffende Genien von der Größe und Bedeutung, daß sie, weit über die Heroen des Auslandes hinwegragend, in den nötigen Anforderungen für die Darstellung ihrer Werke alles überbieten, was selbst dort zu leisten möglich wäre. Wenn wir aus diesem sonderbaren Schicksale die Berechtigung zu den kühnsten Hoffnungen auf die einstige Größe und Herrlichkeit der deutschen Kunst schließlich zu entnehmen gesonnen sind, muß, um diesen Hoffnungen praktische Begründung zu geben, jetzt zunächst auf die trostlosen Übelstände hingewiesen werden, welche aus diesem auffallenden Konflikte zwischen Wollen und Können hervorgegangen sind. Unfähig, Goethe und Schiller in der Weise sich anzueignen, daß aus der richtigen Lösung der von ihnen gestellten

Aufgaben ein gültiger, wahrhafter Stil sich gebildet hätte, verfiel das deutsche Schauspiel, von seiner beschränkteren Naturentwicklung durch unlösbare ideale Forderungen abgelenkt, auf das Experimentieren mit der Darstellung der Werke aller Zeiten und aller Nationen, ganz ähnlich, wie wir dies zuvor unserm Musiktreiben nachweisen mußten; und wie hier dem unverstandenen und unverdeutlichten Beethoven die Meister aller Zeiten, bis zu Bach, zur Seite gestellt wurden, zog man dort Moliere, Calderon, Shakespeare, ja endlich Sophokles und Aischylos heran, gleichsam, wie um durch die Verwirrung der Leistungen die Unfertigkeit jeder derselben zu verdecken. Um nun den hieraus erfolgten traurigen Zustand des deutschen Schauspiels recht ersichtlich zu bezeichnen, mache ich z. B. einfach auf den Umstand aufmerksam, daß es schwer, ja fast unmöglich fallen würde, aus den Reihen unsrer heutigen Schauspieler uns nur den richtigen Lehrer für Sprache und Deklamation klassischer Versarten zu empfehlen, dessen wir für unsre zunächst beabsichtigte Gesangsschule bedürfen. Genau genommen hätten wir daher schon in dieser rein praktischen Frage den Ausgangspunkt einer sehr nötigen Befassung auch mit der Reform des Schauspiels zu finden, und ich begnüge mich daher mit dem gegebenen flüchtigen Überblicke, um der Ansicht, auch das Schauspiel in den Kreis unsrer, auf Begründung eines wahrhaften Stiles für den Vortrag berechneten Bemühungen heranziehen zu müssen, Raum zu verschaffen.

Einerseits für die Sicherung der Erreichung unsres nächsten Zweckes unerläßlich, wird es anderseits von den gedeihlichsten Folgen für dieses Institut selbst sein, wenn das Theater, und zwar mit Einschluß des Schauspiels, den leitenden Grundsätzen der hiermit notwendig auch zur Theaterschule zu erweiternden Kunstbildungsanstalt untergeben werden kann. Hierzu würde die dem deutschen Theater durch seine praktischen Bedürfnisse eingeprägte Tendenz, sein Repertoire aus den klassischen Werken aller Zeiten und Nationen zusammenzusetzen, die nötige Veranlassung geben, indem für diese Werke, wie für die reinen Musikwerke der verschiedenen Stile, zunächst erst die richtige Darstellungsweise, ganz in dem Sinne und unter denselben Rücksichten, wie bei jenen Musikwerken, sorgfältig erforscht, gelehrt und als gültig festgesetzt werden muß. Alles für dort Ge-

sagte gilt hier mit gleichem Gewichte; denn es handelt sich hier wie dort zu allernächst um den Geist und die Form der Aneignung und Wiedergabe von Werken, welche unsrer unmittelbaren Empfindung entrückt, und durch keinerlei kenntliche Überlieferung gegenwärtig erhalten worden sind. Die Schwierigkeiten, auf welchen die Besitznahme dieses Einflusses, sowie seine Durchführung stoßen werden, dürfen uns, soll das ganze Werk der Grundlegung einer auf die Bildung des Kunstgeschmackes berechneten Schule nicht sofort untergraben werden, nicht abschrecken. Vor allem auch darf die rasch sich einstellende Gunst des Publikums für uns unzweifelhaft sein, denn dieses, welchem nun doch einmal die klassischen Werke aller Zeiten, mögen sie ihm noch so unverständlich sein, schon aus reinem Repertoirebedürfnisse vorgeführt werden, wird schnell begreifen, daß seine Teilnahme an unsern ernsten Studien sich lediglich darauf zu beschränken habe, jene Werke jetzt richtig lebenvoll und dem einfachen menschlichen Gefühle verständlich dargestellt zu erhalten. In welches Verhältnis das Publikum, sobald es auf dem Wege des richtigen Verständnisses der klassischen Werke aller Zeiten sich für den wahren Genuß an den Leistungen der theatralischen Kunst befähigt hat, sich dann zu denjenigen Leistungen des Theaters versetzt sehen wird, welche schon ihres richtigen, keinem Stile, sondern nur der Manier und Routine angehörenden Gehaltes wegen zu schöner und fesselnder dramatischer Darstellung gar nicht gelangen können: dies wird sich endlich wohl leicht aus der Erfahrung ergeben, wie es dem Kenner der hier vorliegenden Fragen schon jetzt klar vorschwebt. Sobald wir als unverrückbare Norm das eine festhalten, alles, was im Theater gegeben wird, gut und richtig zu geben, ist zunächst diejenige Seite unsres Repertoires bezeichnet, welche sich einzig dieser Bemühung lohnt. Da dem Theater aber auch die immerhin bedenkliche Tendenz einer Unterhaltungsanstalt, wie sie die Bevölkerung unsrer größeren Städte bedarf, beigegeben ist, und es selbst bis zur Alarmierung der Polizei führen könnte, wollten wir dieser Tendenz, etwa durch zu starke Reduktion der Zahl der Theaterabende, schroff entgegentreten, so müßten wir darauf sinnen, wie die eigentliche triviale Tendenz demjenigen theatralischen Institute fern bleiben solle, welches anderseits zur Ausbildung eines edleren Kunstgeschmackes so entscheidend beizutragen be-

rufen ist. Auf welchem Wege hierfür vorzuschreiten wäre, um mit humanem Gewährenlassen, und ohne naiven Gewohnheiten aufreizend entgegenzutreten, dennoch in klar ersichtlicher Weise den Zweck, den wir uns gestellt, zu erreichen, muß uns eine umsichtige Beurteilung des Wertes und der Tendenz vorliegender Bestrebungen des praktischen Lebens lehren. Wir werden uns dieser Lösung alsbald auf rein empirischem Wege nähern, sobald wir, bereits so sehr weit im Verfolgen der rein theoretischen Konstruktion unsrer beabsichtigten Bildungsanstalt gelangt, uns nun der Besprechung der praktischen Möglichkeiten ihrer wirklichen Ausführung als lebensvoller Institution zuwenden.

Indem ich einer Kommission Sachverständiger und gewissenhafter Männer im voraus es übergeben wissen möchte, zur Überwindung der großen Schwierigkeiten mitzuwirken, welche die rein persönlichen Rücksichtsnahmen bei der Ausführung des vorzulegenden Planes mit sich führen werden, fühle ich mich jetzt gedrungen, Euerer Majestät demnach auch meine Ansicht darüber mitzuteilen, welches Verfahren einzuhalten wäre, um die von mir erzielten Einrichtungen praktisch ins Leben zu rufen. Die eine große Schwierigkeit der Beseitigung der jetzigen, als erfolglos erkannten Einrichtungen im hiesigen Königlichen Konservatorium, glaube ich gänzlich übergehen zu müssen, weil sie administrative Probleme von rein persönlicher Beziehung betreffen, zu deren Lösung ich unter keinen Umständen mich berufen fühlen kann. Ich muß daher, um meinen Plan zu entwickeln, von der Annahme ausgehen, es werde der einzig hierzu berufenen königlichen Behörde gelingen, die Schwierigkeiten dieser nötigen Beseitigung in befriedigender Weise zu überwinden, um der zunächst erforderlichen Reduktion des Königlichen Konservatoriums auf seine anfängliche Grundlage einer reinen Gesangsschule Raum zu verschaffen.

Die Bestellung dieser Gesangsschule erachte ich als eine besonders schwierige Aufgabe. Schon die Erfahrung, daß in keinem deutschen Konservatorium die Gesangslehre mit wahrhaftem Erfolge geflegt worden ist, muß uns diese Schwierigkeit bezeugen. Gewiß ist es, daß keine Studium einer so angelegentlichen persönlichen Aufmerksamkeit bedarf, als der Gesangsunterricht. Bis zu einer wirklich fehlerfreien Entwicklung der menschlichen Stimme, namentlich in Deutschland, und unter dem Einflusse

der deutschen Sprache, erfordert es der unausgesetzten, bis in das einzelnste gehenden Überwachung, der mühseligsten und geduldprüfendsten Übungen. Während für alle Instrumente die Gesetze der Technik ihrer Erlernung durchaus fest begründet sind und von jedem ausgebildeten Exekutanten eines Instrumentes dem Schüler nach sicheren Normen gelehrt werden können, ist die Technik des Gesanges noch heute geradeswegs ein Problem, welches durch unsre Schule daher erst endgültig gelöst werden soll. Die Bildung tüchtiger Hilfslehrer unter einem seiner Aufgabe vollkommen gewachsenen Gesangsdirektor wird daher zuvörderst als unerläßlich in Betracht zu ziehen sein. Der eigentliche Gesangsunterricht kann, wie der der andern Instrumente, sowie auch der der theoretischen Musikwissenschaft, nur ein privater, d. h. einzeln, nicht kollektiv zu erteilender sein: während zu diesem Unterrichte hier in den vorzüglicheren Mitgliedern des königlichen Hoforchesters die Lehrer für die Instrumente bereits vorhanden sind, müßten diese für den Gesang eigentlich erst geschaffen werden. Den vorhandenen und sonst noch zu berufenden Gesangslehrern, welche mit der Zeit aus den gebildeten Schülern selbst am besten sich werden gewinnen lassen, würde zunächst eine reiflich zu erwägende Verständigung über Annahme und Feststellung der zweckmäßigsten Methode aufzugeben sein. Dem Gesangsdirektor liegt es ob, die Durchführung dieser Methode durch genaueste Beaufsichtigung des einzelnen Unterrichtes der Schüler zu überwachen und zu berichtigen.

Ich glaube nun, daß von dem Erfolge dieser Studien zunächst der ganze weitere Ausbau einer größeren Musikschule abhängig gemacht werden müsse, und halte es daher für unerläßlich, erst diesen Erfolg, nämlich, ob es uns gelingen werde, eine zweckmäßige Methode für Gesangsausbildung als vollkommen bewährt und endgültig festzustellen, in Geduld abzuwarten, und alle Sorgfalt, sowie die vorhandenen Mittel, ihm einzig zuzuwenden, ehe wir das Institut zu erweitern gedenken. Erreichen wir dieses eine, ist eine Gesangsschule auf überzeugend sicherer Grundlage und mit unwiderleglichem Erfolge gekrönt, zustande gebracht, so ist das schwierigste, nirgends nur richtig noch begriffene Problem gelöst, und der feste Grund zu jeder weiteren Ausbildung der Anstalt gelegt.

Wie in den Elementen des Gesanges Sprache und Ton

sich berühren, reichen bei seiner höheren Ausbildung und Anwendung Musik und Poesie sich die Hand. Zunächst schon, um den Ton auszubilden, bedarf es der Mitwirkung der Sprache, jedoch hier nur erst nach der untergeordneteren sinnlichen Bedeutung des Wortes, so daß eben für den Elementarunterricht der Stimmbildung der Gesangslehrer selbst für die Erfordernisse des Sprachunterrichtes genügen muß. Stellt sich der Erfolg unsrer bis dahin gerichteten Bemühungen als günstig heraus, so wird nun hierfür, auf dem höheren Stadium der Gesangsausbildung angelangt, die Mithilfe eines Lehrers der Sprache und Deklamation nötig. Zunächst bloß für den Unterricht des Sängers herangezogen, würde seine Bedeutung und Wirksamkeit uns von selbst darauf hinweisen, seine Tätigkeit auch auf die Ausbildung von Jüngern der reinen Schauspielkunst auszudehnen. Diese sehr naheliegende Erweiterung, welche von den wichtigsten Folgen sein müßte, hätten wir sogleich bei der Wahl des betreffenden Lehrers auf das ernstlichste in das Auge zu fassen, und gelänge es, hierfür einen besonders befähigten und gebildeten Mann zu finden, so würde diesem die Direktion der wirklichen Theaterschule zu übergeben sein, welche meines Erachtens vervollständigt sein würde, wenn ihm ein Unterlehrer für die rein sprachlichen und deklamatorischen Studien, sowie ein, den höheren Anforderungen der plastischen und mimischen Ausbildung des Schülers entsprechender, wirklich gebildeter Ballettmeister beigegeben würde. Der Mitgenuß des Unterrichtes der reinen Schauspielschule würde nun wiederum dem Zöglinge der Gesangsschule zugute kommen, dessen Fähigkeiten bis zum Erfassen der dramatischen Laufbahn entwickelt sind, so daß mit der Konstituierung der Theaterschule die zweite Phase des Ausbaues der ganzen Bildungsanstalt, deren erste die reine Gesangsschule einnahm, ihren Abschluß gefunden haben würde.

Im Bedürfnisse der reinen Gesangsschule, wenn sie bis über die elementare Stimmbildung hinaus sich bereits als erfolgreich erwiesen hat, liegt aber wiederum die Veranlassung zu einer dritten Entwicklungsphase, nämlich die der musikalischen Theorie, in betreff der nötigen Aneignung der Kenntnisse der Harmonie und der Befähigung zum analytischen Verständnisse der vorzutragenden Kompositionen. Als einzig praktische, von der Schule selbst unmittelbar zu pflegende Grundlage für die hier gemeinte

Erweiterung nach der Seite der reinen Musik hin habe ich zuvor umständlicher das Klavierspiel, mit der hiermit verbundenen Anweisung zum Verständnisse und zur Beurteilung des höheren musikalischen Vortrages überhaupt, bezeichnet. Auf meine eingehende Darstellung dieses Zweiges der musikalischen Bildung mich beziehend, würde ich mit der Bestellung eines geeigneten Lehrerpersonals für den Klaviervortrag den letzten Bedürfnissen für das eigentliche praktische Lehrfach der erweiterten Musikschule als entsprochen ansehen, weil für die übrigen Instrumente (die eigentlichen Orchesterinstrumente) besondere Lehrer nicht zu bestellen sein würden, sondern die Verwendung der hierzu geeigneten, bereits vorhandenen Lehrkräfte nur nach systematischer Anordnung zu organisieren wäre.

Ich muß meine Gedanken hierüber deutlicher entwickeln.

Es hat keinen Sinn, neben einer offiziellen Musikschule einen sich selbst überlassenen Privatlehrerstand für den musikalischen Unterricht bestehend zu denken. Die Musikschule kann nur dann ihrer wiederholt bezeichneten Tendenz entsprechen, wenn sie durch ihren belebenden und bildenden Einfluß die ganze Geschmacksrichtung mindestens der Stadt, in welcher sie wirkt, beherrscht. Anstatt also neben einem zerstreuten Privatlehrerstand einen beschränkteren offiziellen Lehrerstand, abgeschlossen durch die Mauern ihrer Lokalität zu formen, soll sie sämtliche Musiklehrer der Stadt zur Wirksamkeit für ihre Zwecke heranziehen, und so sich einfach zum dirigierenden Haupte der bisher zerstreuten Glieder machen, indem sie gewissermaßen nur den Musikunterricht organisiert und ihre höhere Tendenzen ihm einbildet. Die bestellten Hauptlehrer der einzelnen Zweige würden demnach eigentlich zu Direktoren der betreffenden Lehrabteilungen ernannt sein, und für ihre Funktionen würden in der stets nach den Umständen zu erneuernden Organisation und fortgesetzten Überwachung des in ihr Fach schlagenden Unterrichtes, der, dem Institut sich anschließenden, Lehrer bestehen.

Die beabsichtigte Organisation der Lehrfächer ist am leichtesten durch die Beleuchtung des Verhältnisses klar zu machen, in welches die Musikschule zu den Musikern des Königlichen Hof-Orchesters zu treten hätte, weil hier alles uns nötige Lehrermaterial korporativ vereinigt vorhanden ist. Offenbar würde es töricht sein, an besonders zu bestellende Lehrer für die einzelnen Orchester-

instrumente denken zu wollen, während bei der Besetzung der betreffenden Stellen im Königlichen Hoforchester bereits auf die Akquisition der besten Meister der bezüglichen Instrumente Bedacht genommen ist. Den verschiedenen Meistern der vorzüglichen Hauptinstrumente des Orchesters würden somit von der Direktion des betreffenden Lehrfaches der Musikschule die Schüler, deren allgemeine musikalische Ausbildung sie übernommen hat, zum Unterrichte auf den betreffenden Instrumenten übergeben, und der Anteil der Direktion an diesem Unterrichte würde nur darin zu bestehen haben, daß sie den Erfolg desselben überwacht und, der ausgesprochenen höheren Tendenz der Schule gemäß, durch richtige ästhetische Geschmacksbildung für den klassischen Vortrag steigert. Dieses geschieht einerseits durch periodisch wiederkehrende Spezialprüfungen, mit Hinzuziehung des Lehrers, dessen Methode selbst hierbei, soll er das Vertrauen der Musikschule bewähren, einer nötigen Kritik unterworfen sein muß; andernteils durch gemeinsame Übung im Vortrage von Orchesterstücken, unter der unmittelbaren Anleitung des Dirigenten der Musikschule.

In gleicher Weise, wie die dem Königlichen Hoforchester angehörenden Meister der einzelnen Orchesterinstrumente, würden die leicht zu ermittelnden vorzüglichen Privatlehrer Münchens im Gesang, im Klavierspiel, in der Kompositionslehre usw. je nach Bedürfnis zur Mitwirkung im Unterrichte der Musikschule heranzuziehen sein. Das Mittel der Überwachung ihres Unterrichtes, sowie der Geltendmachung des höheren Einflusses der Schule auf denselben, bliebe immer das gleiche wie für die Orchesterschule, nämlich: die periodisch, je nach Verhältnis häufiger, wiederkehrenden Prüfungen der Schüler mit Hinzuziehung der Lehrer, sowie die bis vor die Öffentlichkeit gelangenden gemeinschaftlichen Übungen.

Die letzte Phase der Erweiterung der Musikschule wäre daher ihre Ausbildung zu einem vollständigen Orchesterinstitute, mit dessen Begründung sämtliche im Orte vorhandenen musikalischen Lehr- und Ausführungskräfte, mehr oder weniger unmittelbar, in den Leistungen der Schule umfaßt würden, so daß keine wesenhafte Kraft hiervon ausgeschlossen wäre. Das wirklich angestellte Personal der Schule dürfte, auf diese breite Grundlage der Vereinigung aller vorhandenen Lehrkräfte sich stützend, ziemlich vereinfacht werden. Bei vollkommen durch-

geführter Organisation des zweckmäßig überwachten Privatunterrichtes bedürfte es fast nur der Direktoren der einzelnen Unterrichtszweige, und ich glaube, daß in Zukunft dem Gesangsdirektor, dem Direktor der Theaterschule, dem Dirigenten des Klavierspieles und endlich dem des Orchesters (welchen beiden die Kompositions- und höhere Vortragslehre mit obliegen würde) höchstens ein angestellter Unterlehrer als Substitut beizugeben nötig sein würde, während aller eigentlicher direkter Unterricht den der Schule sich anschließenden Privatlehrern, gegen Vergütung der einzelnen Lektionen nach getroffenen Übereinkommen, zugewiesen wäre.

Fassen wir also alles zusammen, worin die ostensible Haupttätigkeit der Musikschule bestehen würde, so wäre dies die unausgesetzte Prüfung des Unterrichtes, verbunden mit zweckmäßig geleiteter, gemeinschaftlicher Übung. In unmittelbare Berührung mit dem Publikum träte dann die Schule durch Vorführung der Übungserfolge, als Konzert- und Theateraufführungen. Indem ich hier nur andeute, daß das selbständige Bestehen des Orchesters und des Theaters, als Administrativkomplexe für sich, durchaus unberührt gedacht wird (denn auch die Mitwirkung des gesamten Orchesters in den rein musikalischen Aufführungen der Schule würde als aus den Einnahmen derselben besonders zu honorierend angenommen), will ich nur die Bestimmung ausgedrückt sehen, daß der Einfluß der Schule sich lediglich auf den Geist der Leistungen beider Institute zu äußern haben soll, d. h. was durch das Orchester und das Theater bisher unorganisch, unzusammenhängend, unreif, unrichtig und deshalb von unentschiedener, ja fehlerhafter Wirkung dem Publikum vorgeführt worden ist, soll nun, einzig richtig, schön und allgemein verständlich ausgeführt, der Öffentlichkeit geboten werden.

Und hiermit ist zunächst die wahrhaft konservative Tendenz ausgesprochen, die klassischen Werke der Vergangenheit durch Feststellung und Ausübung ihrer richtigen Vortragsweise in dem Sinne zu fördern und zu erhalten, daß hierdurch nicht nur der Sinn für richtigen und schönen Vortrag, als edler Kunstgeschmack, den Künstlern selbst zugeeignet, sondern auch der allgemeine Kunstsinn zu der höchsten, auf dieser Grundlage einzig dem deutschen Geiste bestimmten, Ausbildung und Fähigkeit ge-

langen würde. Auf dieser Höhe angelangt, würde unsre Musikschule erst die Basis gewonnen haben, von welcher aus sie, als wirkliches „Konservatorium“ für Musik wirkend, auch anregend und ermöglichend auf die weitere Entwicklung der Kunst Einfluß üben könnte, und zwar einfach dadurch, daß sie, außer der Anregung des klassischen Beispiels, vorzüglich die zur Hervorbringung edler neuer Kunstwerke geeigneten Kunstmittel an die Hand gebe. Worin diese Anregung und Hilfsleistung dann bestehen würden, dürfen wir leicht erkennen, wenn wir uns zuvor den Erfolg der bis dahin geleiteten Bemühungen vergegenwärtigen.

Unstreitig ist der ganzen Anlage des Deutschen eine große, andern Nationen kaum erkennbare, Aufgabe vorbehalten. Die ausnehmenden Schwierigkeiten, mit denen die Entwicklung der deutschen Kunst zu ringen hat, und welche recht klar zu machen zum Teil mein Bestreben im vorhergehenden war, beruhen fast hauptsächlich in jener Anlage, der wir, wenn sie glücklich ausgebildet wird, den Charakter der Universalität beilegen müssen. Was unser Hindernis für die Reife und Korrektheit unsrer Leistungen ist, macht zugleich die große Bedeutung unsrer Kunsttendenz aus. Daß wir Bach, Beethoven, Goethe und Schiller uns nur inkorrekt vorzuführen vermögen, zeigt bloß, wie hoch die Anlage des deutschen Geistes über die Beschränkung der Verhältnisse durch Zeit und Raum erhaben ist. Was die Ungunst dieser Verhältnisse uns heute und hier verwehrt, muß uns zu erreichen doch einst vorbehalten sein, da jene großen Meister gerade so und nicht anders die Bedingungen für ihr Verständnis aus tief innerlichem Grunde zu bilden sich genötigt fühlten. Während der italienische und französische Künstler in Mitte seines Volkes im Triumph getragen wird, gleicht der edle deutsche Meister Friedrich dem Großen, als er bei Kollin allein zum Angriff einer Schanze vorrückte, und erst beim Umsehen gewahr wurde, daß seine Grenadiere weit zurückblieben. Diese Schlacht war verloren; aber noch im gleichen Jahre schlug sein kleines Heer die wunderbaren Schlachten von Roßbach und Leuthen, zum Staunen der Welt.

Keine noch so erhabene Erscheinung steht gänzlich losgelöst vom Boden der menschlichen Umgebung da; in etwas ist jeder Deutsche seinen großen Meistern verwandt, und dieses Etwas

ist eben der Natur des Deutschen nach einer bedeutenden Entwicklung fähig, und deshalb einer langsamen Entwicklung bedürftig. Der deutsche Sinn für wahre Poesie und Musik ist keine Fabel. Wenn ein deutsches Mädchen heute bei der Vorführung der entstellendsten Farce, die wohl je einem edlen deutschen Dichtergebilde als parodistisches Gewand umgeworfen ist, bei der Aufführung der Gounodschen Pariser Boulevardoper „Faust", in Tränen ausbricht, so kommt den gebildeteren Beobachter fast ein ähnlicher Jammer an, wie dem Goetheschen Faust bei seinem Eintritte in den Kerker: er ist erstaunt, wie das Gefühl für das Echte und Wahre so wunderlich irregeleitet und gemißbraucht werden kann, daß hier nicht ästhetischer Ekel sofort vor der Verzerrung und Lüge zurückschreckt. Dennoch fließen diese Tränen des deutschen Mädchens aus einem Quell der Empfindung, der nicht urverschieden von dem Borne sein muß, aus welchem der große Dichter selbst die Begeisterung zu seinem Gretchen schöpfte. Nicht nur, daß aus unsrer Mitte Beethoven und Goethe hervorgingen, sondern auch, daß ihre Werke, trotzdem wir sie noch nie ganz deutlich uns vorführen konnten, ahnungsvoll von uns begriffen und geliebt werden, zeugt für unsre bedeutenden Anlagen. Wenn ich im Pariser Conservatoire seinerzeit die rätselhafte neunte Symphonie Beethovens auf das Publikum bis zur Ekstase wirken hörte, so geschah dieses infolge einer so unglaublich vollendeten Technik der Ausführung, daß ich in Zweifel geriet, ob es nicht eben nur diese äußerste Virtuosität der Leistung des Orchesters gewesen sei, welche diese Wirkung hervorbrachte. Gewiß ist es, daß im Gegensatze hierzu die bei uns zur Gewohnheit gewordene Anerkennung dieses jetzt sehr häufig aufgeführten wunderbaren Werkes mir, der ich die meist sehr undeutliche Aufführungsart derselben zu jener Pariser Leistung halten konnte, wiederum Zweifel darüber erweckte, ob das Verständnis des Publikums nicht nur ein rein vorgebliches wäre. Hier wie dort möchte der Zweifel, wenn er sich ganz auf die eine Seite werfen sollte, zu weit gehen. Immerhin müßte dem deutschen Publikum eine nähere Verwandtschaft mit dem Geiste des Meisters zugesprochen werden, selbst wenn es vorläufig nur der liebevollen Autorität in seiner Anerkennung sich fügte. Diese Autorität eingeführt zu haben, bleibt gewiß kein geringes Verdienst der ehrenwerten Meister, denen wir diese

Einführung verdanken. Daß die wahre Religion erst durch das erhabene Beispiel der Märtyrer und Heiligen selbst in das tiefste Innere der Menschenbrust, als unerschütterlicher und beseligender Glaube, eindringen kann, bedarf fast immer der Voraussetzung, daß dieser Glaube vom Volke zuvor schon auf Autorität hin angenommen sei. Wir zürnen dem Bischof von Paris nicht, welcher die heidnischen Scharen der normännischen Eindringlinge durch Überwerfung von weißen Hemden haufenweise zu Christen umtaufte: durch dieses weiße Hemd war der Götzendiener aus seiner früheren Genossenschaft ausgeschieden, und nun dem Prediger erkennbar, der ihm das Heiligtum der neuen Lehre auch in das Herz gießen konnte. Was für die Verbreitung des Glaubens an unsre großen Klassiker unter dem Publikum bei uns gewirkt worden ist, gehört zu den anerkennungswertesten Verdiensten deutscher Meister, und nirgends bietet uns die Erfahrung eine auffallendere Veranlassung zur Würdigung solcher Verdienste, als hier in München, wo die Verbreitung jenes Glaubens der Tätigkeit eines Mannes zu verdanken ist, welcher, wenn er seinem Publikum zunächst auch nur jene weißen Hemden der ersten Heidenbekehrung umwarf, hiermit allerdings zu beginnen hatte, um den Boden einer wahrhaft musikalischen Bildung vorzubereiten.

Unzweifelhaft ist hierdurch einzig auch dem Verständnisse der verbreiteten Werke die Bahn gebrochen worden. Die Frage nach dem Grade der Wahrheit dieses Verständnisses wird nun aber dann ernstlicher und entscheidungsvoller, wenn es sich darum handelt, den Erfolg desselben auf den Geist und den Stil der nachfolgenden schaffenden Musiker nachzuweisen. Hier ist nun ersichtlich, daß bisher der eigentliche ganze und wahre Beethoven noch ohne wirklichen und heilsamen Einfluß auf die Gestaltung des Musikstiles der neueren Zeit geblieben ist. Die seltsame weichliche, gestaltungslose, aus verschiedenen Stilarten oberflächlich gewobene Manier der Orchesterwerke der Nach-Beethovenschen Schule läßt vor allen Dingen gänzlich den Einfluß der staunenswerten Plastik des Beethovenschen Musikstiles vermissen. Das in den letzten Dezennien eingetretene häufigere Befassen mit den Werken der letzten Periode des Meisters, namentlich mit seinen letzten Quartetten, kann uns noch in keiner Weise als aus einem wachsenden Verständnisse

derselben hervorgegangen erscheinen; hiervon überzeugt uns einerseits die eindruckslose Vortragsweise dieser Werke, wie anderseits der Mangel alles Einflusses derselben auf die Manier der neueren Komponisten. Da das letztere zum großen Teile aus dem ersteren erklärlich sein würde, so wäre hier wieder genügende Veranlassung, auf die großen Nachteile des heutigen Musikwesens in Deutschland hinzuweisen. Gerade diese letzten, im tiefsten Grunde genommen den allermeisten deutschen Musikern noch gänzlich problematisch geltenden Quartette Beethovens, werden von einer Gesellschaft französischer Musiker in Paris seit länger in vollendeter Weise exekutiert: diesen Erfolg verdanken diese Künstler dem redlichen Fleiße, welchen sie jahrelang ihrer Aufgabe einzig widmeten, und der, von sehr richtigem Gefühl geleitet, einzig auf den Gewinn des richtigen Vortrages für die gesangsmelodische Substanz dieser anscheinend so schwer verständlichen Werke gerichtet war. Sie hielten hierbei keine noch so unscheinbare Phrase, keinen Takt für erledigt, ehe es ihnen nicht gelungen war, diese melodische Substanz durch Auffindung der ihr entsprechenden Technik des Vortrages sich vollständig anzueignen, und der wirklich auffallende Erfolg hiervon ist nun, daß ein solches, für schwülstig und unverdaulich geltendes Musikstück plötzlich in der Weise melodiös ansprechend und fließend erscheint, daß das naivste Publikum gar nicht begreifen kann, warum diese Kompositionen für unverständlicher als andre gelten konnten. Dies ist ein Triumph, den wir französischen Musikern nicht länger mehr gönnen sollten; denn bei uns müßte gerade das innige Verständnis dieser wunderbaren Werke einen wichtigeren und nachhaltigeren Einfluß ausüben, namentlich durch ihre Einwirkung auf die Gestaltung und Bildung eines der deutschen Musik einzig vorbehaltenen Stiles auch in der Komposition. Das musikalische Ausdrucksvermögen ist eben durch jene uns im Grunde noch unkenntlich gebliebene letzten Werke des wunderbaren Meisters, nach einer Seite hin entwickelt worden, welcher die Musik der früheren Perioden sich oft absichtlich noch ferne halten mußte: ich will diese Richtung hier das zart und tief Leidenschaftliche nennen, durch dessen Ausdruck die Musik erst auf die gleiche Höhe mit der Dichtkunst und der Malerei der großen Perioden der Vergangenheit erhoben worden ist. Während Dante, Shakespeare, Calderon,

und Goethe, gleich den großen Meistern der italienischen und niederländischen Malerei, mit dem hier bezeichneten Ausdrucke sich aller Gegenstände der Darstellung der Welt und der Menschen bemächtigten, und erst hierdurch wirklich imstande waren, Welt und Menschen wirklich darzustellen, galt in der Musik bisher noch ein Axiom, welches sie als Kunstgattung offenbar degradierte, und welches dem rein sinnlichen Gefallen, der reinen gefälligen Unterhaltung an der Musik entnommen war. Bis wohin diese beschränkte Ansicht der Musik, namentlich dem beängstigenden Eindrucke der unverstandenen letzten Werke Beethovens gegenüber, noch jetzt sich verirrt, erkennen wir aus den platten Behauptungen moderner Ästhetiker in der Aufstellung ihrer Theorien vom Schönen in der Musik. Hiergegen gilt es, uns des ganzen, vollen Gehaltes der reichen Hinterlassenschaft unsrer großen Meister wahrhaft erst zu bemächtigen, um darüber, welche Entwicklung der Musik vorbehalten ist, durch die volle Erkenntnis dessen, bis wohin sie sich schon in Wahrheit entwickelt hat, uns das rechte Licht zu verschaffen.

Die hier angeregten Fragen, so weit sie auch rein theoretisch zu erörtern sind, bedürfen natürlich der sorgsamsten, bis in das einzelnste gehenden Ergründung, um im Zusammenhange mit den praktischen Bestrebungen der Schule auch wissenschaftliche Geltung zu erlangen. Im höchsten Grade hindernd tritt uns hier der traurige Zustand der Kritik entgegen, deren musikalische Seite in unsern Zeitschriften auf eine nicht länger straflos zu lassende Weise gehandhabt wird. Gewiß habe ich nicht nötig, den bereits übermäßig anwachsenden Umfang dieser Gedenkschrift auch durch eine nähere Beleuchtung des Unwesens der heutigen Zeitungskritik auszudehnen. Der unerhörte Leichtsinn, die unverzeihliche Gleichgültigkeit, mit welcher selbst die gewissenhaftesten Redaktionen unsrer Zeitungen die Rubrik „Musik und Theater" den unberufensten Schwätzern überlassen, sobald sie nur das Publikum einigermaßen zu belustigen verstehen, ist keinem ruhigen Beobachter ein Geheimnis. Da die Lehre des richtigen Geschmackes von der Schule ausgehen soll, müßte daher auch dafür gesorgt werden, daß die Unterhaltende Belehrung hierüber ebenfalls in ihrem Sinne geleitet würde. Eine von der Musikschule zu gründende, und durch die Hauptlehrer derselben zu verfassende Zeitschrift, als Organ der Münchener Musikschule,

dürfte daher als sehr zweckentsprechend sofort in das Auge gefaßt werden. Die Nummern dieser Zeitschrift hätte zunächst das wirkliche Tagebuch der Schule zu füllen, indem sie Rechenschaft und Bericht von den Leistungen derselben gäbe; dann wäre die Besprechung der zur Feststellung der einzuhaltenden Unterrichtsmethoden angeregten Aufgaben und Probleme, in didaktischer Weise, zur Verständigung der Lehrer, wie zur Bildung der Schüler auszuführen, und endlich die höheren Tendenzen der angestrebten Stilerweiterungen in kritischer und spekulativer Form zwischen den Künstlern selbst und dem Anteil nehmenden Publikum zu vermitteln.

So weit die unmittelbare Wirksamkeit der Schule: somit, bis zur wirklichen Anteilnahme an der Bildung des Stiles der Musikwerke der Zukunft. Daß nun die eigentliche Schöpfung dieses Stiles nur im Geiste der Produktion der gegenwärtig schaffenden Künstler beruhen kann, liegt am Tage; daß hier der individuellen Begabung des Berufenen alles endgültig zu gestalten einzig vorbehalten sein kann, bedarf keiner Bestätigung. In welcher Weise nun dem strebenden Künstler der Gegenwart durch unsre Schule die richtigen Mittel zur Aufführung seiner Arbeiten gegeben werden können, welchen Anteil die Schule an den praktischen Leistungen unsrer jungen Tonsetzer nehmen soll, wird sich nach dem Gehalte und den Tendenzen dieser Leistungen selbst am besten bemessen lassen. Den Konzert- und Theateraufführungen der vom Einflusse der Schule geleiteten Institute hatten wir zunächst die konservative Tendenz der Bildung und Erhaltung des richtigen Vortrages der Meisterwerke der Vergangenheit zugeteilt. Neben dieser Tendenz mußte daher auch diejenige der richtigsten Aufführung und Darstellung der Arbeiten des strebenden und schaffenden Künstlers der Gegenwart aufrichtig gefördert werden können. Solche Arbeiten nun, die sich für die ihnen nötige Vortragsweise unmittelbar an den Stil einer bereits gepflegten, und zum richtigen Ausdrucke gebrachten Richtung anschließen, und somit für ihre Aufführung keiner besonderen Studien in diesem bedeutender gefaßten Sinne bedürfen, könnten sehr wohl den Aufführungen der älteren Werke, im geeigneten Anschlusse, vielleicht auch in besonderer Zusammenstellung mit dem ihm zunächst Verwandten, eingereiht werden. Über den Wert und die Zulassungsfähigkeit derselben

würde eben die Schule selbst zu entscheiden haben. Während wir uns nun vorbehalten, schließlich zu zeigen, welche Aufführungsweise wir denjenigen Arbeiten als einzig entsprechend gesichert wünschen, welche in ihrer Art neu, und auf Erweiterung des bisher gepflegten Stiles abzielend, zugleich das Problem der Erneuerung und Erweiterung der ihnen nötigen Vortragsweise stellen, erwähnen wir für jetzt noch der Fälle, in welchen es sich um musikalische oder dramatische Arbeiten handelt, denen weder nach der einen noch der andern Seite hin eine klar erkenntliche Stellung zuzuweisen wäre; also die Arbeiten der eigentlichen Routine oder Manier. Der offenbaren Unfertigkeit bei Arbeiten dieser Gattung würde natürlich nur belehrende Zurückweisung zu erteilen sein; für Arbeiten jedoch, denen, wenn ihnen auch kein höherer Stil nachzuweisen ist, dennoch Eigentümlichkeit der Erfindung, sowie drastische Eigenschaften des Ausdruckes, ja vielleicht schon Wirksamkeit durch den Gegenstand allein nicht abgesprochen werden kann, müßte, sobald wir sie aus höheren Gründen doch von der unmittelbaren Einreihung in die Werke des klassischen Stiles auszuschließen hätten, immerhin ein Weg, vor das Publikum zu dringen, eröffnet bleiben. Wir meinen hier die aus den eigentlichen Tendenzen des Tages hervorgehenden, im Zusammenhange mit dem leicht erregbaren Gefallen der Menge an ungewählterer Unterhaltung, vielleicht einzig auf die Wirksamkeit beliebter Darstellungstalente berechneten, oft mit Frische und natürlichem Geschicke hervorgebrachten Arbeiten der eigentlichen Tagesliteratur, in denen sich oft großes Talent und entwicklungsfähige Originalität zeigen können, somit den eigentlichen Quell des unmittelbaren Volkslebens, wie es nun einmal, mit Fehlern und Vorzügen, nach eigenem Belieben sich gestaltet. Den Produktionen dieser Gattung hätten wir nichts zu versperren, noch wäre aber auch ihre Förderung unsrer Bemühung übergeben: sondern hierfür haben wir einfach nur gewähren zu lassen, indem der Zeitgeist schon immer dafür sorgt, daß diejenigen, welche ihm schmeicheln, nicht unmittelbar verderben. Volkskonzerte und Volkstheater sind die Losung der Gegenwart. Ich bin der Meinung, daß dem leidenschaftlichen Eifer unsrer städtischen Bevölkerungen für ihre Unterhaltung keinerlei Erschwerung in den Weg gelegt werden darf: je mehr wir sehen, daß das Volk sich auch für diese

Bedürfnisse selbst zu helfen sucht, desto sorgsamer haben wir nur darauf bedacht zu sein, daß aus dem Kreise der höheren Kunsttendenzen ein wahrhaft geschmacksbildender Einfluß auch nach dieser Seite hin sich erstrecke, was wir, sobald wir nicht einfach verbieten wollen, nur durch das gute Vorbild, durch das belehrende Beispiel bewirken können. Je mehr wir daher auch in München dem sich gründenden großen Volkstheater Raum und Freiheit zur Übung seiner Kräfte zu belassen haben, desto angelegentlicher haben wir auf die Tüchtigkeit und Reinheit der Leistungen der Schule und der ihrer Leitung zugewiesenen musikalischen und theatralischen Anstalten zu halten. Sobald es gelingen sollte, dem Volkstheater eine wirklich populäre, den Volksgeist rein und lauter darstellende Tendenz einzuprägen, würde unsre Schule sogar eifrig seine Leistungen zu beachten haben, vielleicht in der Hoffnung, für Form und Gehalt hier am Quelle der Unmittelbarkeit erfrischende Züge schöpfen zu können. Leider aber stehen einer so günstigen Erwartung von den Leistungen einer solchen Unterhaltungsanstalt noch manche, nur zu wohl begründete Befürchtungen entgegen; sie beruhen einesteils auf unsrem Urteil über den ganzen allgemeinen Zustand der theatralischen Kunst in Deutschland, über den wir uns schon anfänglich zu vernehmen lassen hatten; andernteils auf dem ökonomisch-spekulativen Charakter einer solchen Anstalt, der ihr, als Aktienunternehmung, notwendig den eigentlichen grundverderblichen Stempel aller scheinbar gemeinnützigen Unternehmungen unsrer merkantilischen Zeit aufdrückt.

Indem wir daher diese Unternehmungen gänzlich ihrer Selbstbestimmung überlassen, und ihnen zugewiesen wissen wollen, was der Geltendmachung unsrer höheren Tendenz nur hindernd beigegeben sein müßte, darf ich schließlich nun aber auf diejenige Institution nochmals hinweisen, von welcher ich mir allerdings nicht nur die Förderung der höchsten Interessen der Kunst selbst, sondern zugleich auch die Begründung und Pflege eines wahren nationalen Sinnes für diese höchsten Interessen versprechen zu können glaube.

Schon in der Einleitung meines Berichtes gedachte ich der einfachen Grundlage der hier gemeinten bedeutungsvollen original-deutschen Nationalinstitution. Die Konstruktion dieser Grundlage ward mir durch das Bedürfnis vorgezeichnet, da ich,

den herrschenden Übelständen des deutschen Theaters gegenüber, keine andre Möglichkeit guter und richtiger Aufführungen meiner neueren dramatischen Arbeiten ersah, als durch das Mittel von Musteraufführungen durch ein besonders kombiniertes, und eigens zum Zwecke der richtigen Darstellung dieser Werke angeleitetes Künstlerpersonal, sowie in einem lediglich dem Zwecke solcher Aufführungen dienenden, eigenen Theaterlokale, unter Vermeidung aller derjenigen Störungen, welche durch unmittelbare Berührung mit den in fortgesetzter Funktion begriffenen, stehenden Theateranstalten zu besorgen wären. Zu diesen Forderungen hat mich keineswegs eine selbstüberschätzende Meinung von der besonderen Vorzüglichkeit meiner Arbeiten, sondern einzig der Charakter ihres Stiles und die hieraus hervorgehenden Nötigungen für eine Vortragsweise bestimmt, welche gegenwärtig noch nirgends bis zur Sicherheit eines wirklichen Stiles gepflegt worden ist. Worin diese Anforderungen bestehen, und durch welche Mittel der Ausbildung ihnen seitens der ausübenden Künstler entsprochen werden könne, habe ich im Verlaufe dieser Abhandlung auf dem Wege der theoretischen Erörterung und der praktischen Vorschläge hierfür umständlicher bezeichnet. Daß die Erfüllung dieser Forderungen der musikalischen und dramatischen Kunst für alle Zeiten von großer Ersprießlichkeit sein muß, leuchtet ein: den hierauf zu verwendenden Eifer stets wach zu erhalten und neu zu befeuern, kann nur den stets neu anregenden Aufgaben, wie sie aus neuen Werken der schaffenden Meister der Nation hervorgehen, vorbehalten sein. Dadurch, daß immer die Kunstmittel zu ihrer Aufführung in wohlgeübter Bereitschaft gehalten werden, kann anderseits die Stellung neu fördernder Aufgaben jenen Meistern wiederum erleichtert und ermöglicht werden; und nur in dieser Wechselwirkung der Meister und der Schule kann daher die Blüte und das Heil beider gesichert bleiben.

Zur Pflege ihres eigenen Gedeihens soll daher die Schule in Zukunft unausgesetzt die Preisaufgabe stellen, ihr solche Werke zu liefern, welche nach irgend einer bedeutenden, der gepflegten klassischen Kunst verwandten Seite hin, wiederum neue Aufgaben für die Aufführung und Darstellung enthalten: jedem wirklich originellen Werke von edler Kunsttendenz, möge es seinen Ausgangspunkt in welcher Schule und in welchem Stile

es sei, nehmen, wird diese geforderte Eigenschaft innewohnen: und ihm wäre daher der Preis zuzuerkennen, durch eine besondere Musteraufführung der bezeichneten Art der Nation vorgeführt und empfohlen zu werden. Die zur Ermöglichung solcher Aufführungen dienenden Veranstaltungen würden endlich eine, gewissermaßen lokal-monumentale Grundlage erhalten durch die Erbauung eines eigens für sie bestimmten Mustertheaters, dessen innere Einrichtung, in betreff einer zweckmäßigeren Konstruktion für die edleren Bedürfnisse eines solchen Kunstraumes, schon jetzt auf Befehl Euerer Majestät der Erfindung eines besonders hierzu berufenen berühmten Architekten aufgegeben ist. Den Abschluß dieser bedeutungsvollen Institution von festlichen Musteraufführungen edler deutscher Originalwerke würde daher, wenn alle hierauf zielenden Einrichtungen sich wohl bewährt hätten, die Einweihung eines edlen Festtheaters bilden, welches nach jeder Seite hin als mustergültig für seinen Zweck der ganzen gebildeten Welt als ein Monument des deutschen Kunstgeistes errichtet stehen soll. In diesem Theater würden mit alljährlicher Wiederkehr zu einer bestimmten Zeit der deutschen Nation die besten und edelsten Werke ihrer Meister in mustergültiger Weise vorgeführt werden, welche von da an, wo ihre Aufführungsweise genügend begründet, zur häufigeren Wiederholung nach diesem Muster nun den übrigen Theaterinstituten Deutschlands, und namentlich auch dem stehenden Hof- und Nationaltheater in München, übergeben werden können. Und mit der Einweihung dieses Theaters glaube ich daher für die Darstellung, welcher diese Blätter gewidmet sind, den letzten krönenden Abschluß gefunden zu haben, sowie er schon jetzt vor dem begeisterten Blicke des erhabenen Beschützers der Kunst, dem Plane nach, vorgezeichnet steht.

Allerdurchlauchtigster, Großmächtigster König!

Es ist mir durch meine Anlage und meinen Bildungsgang bestimmt worden, den auffallenden Abstand der öffentlichen Leistungen im Gebiete des mir vertraut gewordenen Kunstzweiges, und den Anforderungen des deutschen Genius, wie sie sich aus den Werken und Tendenzen unsrer großen Meister herausgestellt

haben, mit der Deutlichkeit mir zum Bewußtsein zu bringen, daß hieraus für mich ein innerer Zwang zur unausgesetzten Anregung der hierfür nötigen Reformen entstanden ist, unter welchen ich bisher, mehr als die Welt einsehen kann, zu leiden hatte. Diesen wirklichen Leiden gab ich zu einer Zeit, wo ich auf das tiefste davon erregt war, einen allgemeinen Ausdruck durch eine Reihe von Kunstschriften, deren Unbeachtung, oder Mißverständnis und absichtliche Entstellung mir neue Widerwärtigkeiten und Verfolgungen zuzogen. Außerdem habe ich an den Orten, an denen ich wirkte oder auch nur längere Zeit mich aufhielt, wiederholt mich bemüht, mit besonderer Beachtung der lokalen Gegebenheiten auf den Weg der Reform hinzuweisen, und zwar mit genauem Eingehen auf diese lokalen Gegebenheiten, indem ich mit bestimmten praktischen Angaben nachwies, wie aus ihnen das nötige Gute für das Gedeihen der Kunstpflege zu entwickeln sei. In diesem Sinne arbeitete ich in Dresden den Entwurf zu einer Reorganisation der Theater im Königreich Sachsen * aus; für Zürich, wo ich längere Zeit ein Asyl fand, ersann ich, um nachzuweisen, wie auch die bescheidensten Mittel bei rechter Verwendung auf edle Zwecke bedeutende Erfolge erzielen könnten, den Vorschlag zu einer Organisation derselben, welche ich dort unter dem Titel: „Ein Theater in Zürich" ** veröffentlichte. Auf Veranlassung einer einst in Weimar beabsichtigten „Goethestiftung" *** bemächtigte ich mich dieses Gegenstandes, um an ihm ebenfalls das den Deutschen Nottuende in organisatorischen Vorschlägen nachzuweisen. Noch vor kurzem diente mir der Fall der Erbauung eines neuen prachtvollen Opernhauses in Wien zur Anregung der Mitteilung von praktischen Vorschlägen † zur Hebung des betreffenden Institutes aus dessen aller Welt ersichtlichem Verfalle. Alle diese Bemühungen sind spurlos unbeachtet geblieben. Die Herausgabe meiner dramatischen Dichtung „der Ring des Nibelungen" eröffnete ich mit dem bereits in diesem Berichte angezogenen Vorworte ††, in welchem ich, von den Erfordernissen für die Aufführung meines Werkes aus-

* Schriften und Dichtungen Band II.
** Ebendaselbst Band V.
*** Ebendaselbst Band V.
† Vergl. Band VII.
†† Vergl. Band VI.

gehend, den Plan vorzeichnete, durch dessen Ausführung allerdings die einzig gründliche Lösung der mich beschäftigenden Probleme vorbereitet werden sollte. Ich wandte mich hierfür an irgend einen mir unbekannten deutschen „Fürsten", und schloß, innerlich verzweifelnd, mit der Frage: „Wird sich dieser Fürst finden?" —

Schöner als ich es ahnen und hoffen konnte, ist meine bange Frage beantwortet. Es scheint, das Schicksal hat keinem meiner beschränkteren Pläne Beachtung und Erfolg schenken lassen wollen, um der Ausführung meines gründlichsten und weit reichendsten die wahrhaft berufene Macht zuzuführen. So darf ich denn heute diese letzte umfassende Arbeit, wie sie nur durch den Willen meines erhabenen Gönners hervorgerufen wurde, mit dem wunderbar tröstenden Vertrauen in die Hand Euerer Majestät übergeben, daß, so weit irgend die Kraft und Fähigkeit der uns einzig freistehenden Gegenwart reichen, meine Vorschläge Beachtung und Ausführung finden werden.

Dem Urteile der Männer, welche Euere Majestät zur Prüfung dieser Vorschläge, sowie zur allmählichen Durchführung des für zweckmäßig Erfundenen berufen werden, kann ich mit gutem Gewissen die Erwägung dessen anheimstellen, ob die Erreichung des gezeigten Zieles nicht ebenso der Kunst zum Heile, als Bayern und seinem edlen König zum Ruhme gereichen würde.

Ich meinesteils weiß mich sicher, seitdem mein Stern den ersehnten „Fürsten" mich finden ließ, all' mein Streben und Wirken in dem einen Begriffe enthalten zu sehen, diesem Fürsten zu dienen, und verharre in ehrfurchtsvoller Ergebenheit

Euerer Majestät

München, den 31. März 1865.

alleruntertänigster
Richard Wagner.

Meine Erinnerungen

an

Ludwig Schnorr von Carolsfeld.

(† 1865.)

Von dem jungen Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld vernahm ich zuerst durch meinen alten Freund Tichatschek, welcher mich im Sommer 1856 in Zürich besuchte, und für die Zukunft mich auf diesen hochbegabten Kunstjünger hinwies. Dieser hatte damals am Karlsruher Hoftheater seine theatralische Laufbahn angetreten; durch den Direktor dieses Theaters, welcher mich im Sommer des darauf folgenden Jahres ebenfalls besuchte, wurde ich von Schnorrs besonderer Vorliebe für meine Musik und die von mir dem dramatischen Sänger gebotenen Aufgaben unterrichtet. Wir kamen bei dieser Gelegenheit überein, ich möchte meinen „Tristan", mit dessen Konzeption ich mich damals trug, für eine erste Aufführung in Karlsruhe bestimmen, wobei zu hoffen wäre, daß der mir sehr geneigte Großherzog von Baden die Schwierigkeiten zu besiegen wissen werde, welche damals noch meiner unbehelligten Rückkehr auf deutsches Bundesgebiet entgegenstanden. Von dem jungen Schnorr erhielt ich etwas später selbst einen schönen Brief mit fast leidenschaftlicher Versicherung seiner Ergebenheit für mich.

Aus Gründen, die manches Unklare an sich behielten, ward die Verwirklichung des damals verabredeten Planes der Auf-

führung des im Sommer 1859 von mir vollendeten „Tristan" in Karlsruhe schließlich für unmöglich erklärt. Über Schnorr selbst war mir hierbei berichtet worden, trotz seiner großen Hingebung für mich, dünke ihn namentlich die Bewältigung der mit dem letzten Akte dem Sänger der Hauptrolle gestellten Aufgabe unausführbar. Außerdem ward mir sein Gesundheitszustand als bedenklich geschildert: er leide an einer seine jugendliche Gestalt entstellenden Fettsucht. Namentlich die durch dieses letztere mir erweckte Vorstellung wirkte sehr unheimlich auf mich. Als ich im Sommer 1861 zuerst Karlsruhe besuchte, und durch den stets freundlich mir gewogen gebliebenen Großherzog die Ausführung des früher beschlossenen Vorhabens von neuem in Anregung gebracht wurde, blieb ich gegen das Anerbieten der Direktion, für die Partie des Tristan mit Schnorr, welcher jetzt am Dresdner Hoftheater angestellt war, in Unterhandlung zu treten, fast widerwillig gestimmt; ich erklärte, diesen Sänger gar nicht gern persönlich kennen lernen zu wollen, da ich fürchtete, das durch sein Leiden hervorgerufene Groteske seiner Gestalt möchte mich bis zur Unempfindlichkeit gegen seine wirkliche künstlerische Begabung einnehmen.

Nachdem die hierauf projektierte Wiener Aufführung meines neuen Werkes ebenfalls nicht ermöglicht worden war, verweilte ich im Sommer 1862 in Biebrich am Rheine, und besuchte von dort aus eine Vorstellung des „Lohengrin" in Karlsruhe, in welcher Schnorr als Gast auftrat; hierzu kam ich heimlich an und hatte mir vorgenommen, mich vor niemand sehen zu lassen, um namentlich Schnorr meine Anwesenheit zu verbergen, weil ich besorgte, in meinen Befürchtungen von dem abschreckenden Eindrucke seiner vermuteten Mißgestalt derart bestärkt zu werden, daß ich, meiner Verzichtleistung auf ihn getreu bleibend, ihm auch persönlich mich unbekannt zu erhalten wünschen würde. Diese meine scheue Stimmung änderte sich nun schnell. Bot mir der Anblick des im kleinen Nachen landenden Schwanenritters den immerhin für das erste etwas befremdenden Eindruck der Erscheinung eines jugendlichen Herakles, so wirkte aber auch zugleich mit seinem Auftreten der ganz bestimmte Zauber des gottgesandten, sagenhaften Helden auf mich, in dessen Betreff man sich nicht fragt: wie ist er, sondern sich sagt: so ist er! Diese augenblickliche, bis in das Innerste gehende Wirkung kann nur

eben dem Zauber verglichen werden; ich entsinne mich, sie in meinem frühesten Jünglingsalter für mein ganzes Leben bestimmend von der großen Schröder-Devrient empfangen zu haben, und seitdem nie wieder so eigentümlich und stark, als von Ludwig Schnorr bei seinem Auftreten im „Lohengrin". Alsbald erkannte ich im Verlaufe seines Vortrages noch mancherlei Ungereiftes seiner Auffassung und Wiedergebung, aber auch dieses bot mir den Reiz der unentstellten jugendlichen Reinheit, der keuschen Anlage zur blühendsten künstlerischen Entwicklung. Die Wärme und zarte Begeisterung, welche aus dem wunderbar liebevollen Auge des ganz jugendlichen Mannes sich ergoß, bezeugten mir sofort auch das dämonische Feuer, zu welchem sie zu entflammen waren; er ward mir schnell zu einem Wesen, für das ich seiner ungemessenen Begabung wegen in ein tragisches Bangen geriet. Bereits nach dem ersten Akte erteilte ich einem hierzu aufgesuchten Freunde den Auftrag, Schnorr um eine Zusammenkunft mit mir nach der Vorstellung zu bitten. Dies ward ausgeführt: der junge Recke trat unermüdet am späten Abend zu mir in das Gasthofszimmer, und der Bund war geschlossen: wir hatten nur zu scherzen, uns wenig zu sagen. Nur ein allernächstens auszuführendes längeres Zusammentreffen in Biebrich ward verabredet.

Dort am Rheine kamen wir bald für zwei glückliche Wochen zusammen, um von Bülow, welcher mich zur gleichen Zeit besuchte, auf dem Klavier begleitet, meine Nibelungenarbeiten und namentlich den „Tristan" nach Herzenslust durchzunehmen. Hier war denn alles gesagt und getan, was uns zum innigsten Einverständnisse über jedes uns nahe liegende künstlerische Interesse führen konnte. In betreff seiner Bedenken gegen die Ausführbarkeit des dritten Aktes vom „Tristan" gestand er mir nun, daß diese Bedenken sich weniger auf eine etwa gefürchtete Erschöpfung des Stimmorganes und seiner Kraft bezögen, sondern vielmehr auf das von ihm nicht zu bewältigende Verständnis einer einzigen, ihm dennoch aber allerwichtigst dünkenden Phrase, nämlich der des Liebesfluches, besonders des musikalischen Ausdruckes von den Worten an: „aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden". Ich zeigte ihm, wie ich das gemeint habe, und welchen allerdings ungeheuren Ausdruck ich dieser Phrase gegeben haben wollte. Schnell verstand er mich,

erkannte, daß er sich im musikalischen Zeitmaße, welches er sich zu schnell vorgestellt, geirrt habe, und sah nun ein, daß die hieraus erfolgte Überhetzung Schuld an dem Mißlingen des rechten Ausdruckes, somit auch an dem Nichtverständnisse dieser Stelle gewesen sei. Ich gab zu bedenken, daß ich hier bei dem gedehnteren Zeitmaße allerdings eine durchaus ungewöhnliche, ja vielleicht ungeheuere Anstrengung fordere; diese Zumutung erklärte er durchaus für geringfügig und bewies mir nun sofort, wie er gerade mit dieser Dehnung die Stelle vollkommen befriedigend vorzutragen imstande sei. — Dieser eine Zug ist für mich ebenso unvergeßlich als lehrreich geblieben; die höchste physische Anstrengung verschwand als Bemühung vor dem Bewußtsein des Sängers vom richtigen Ausdrucke der Phrase; das geistige Verständnis gab sofort die Kraft zur Bewältigung der materiellen Schwierigkeit. Und an diesem zarten Skrupel hatte das künstlerische Gewissen des jungen Mannes jahrelang gelitten; die ihm zweifelhaft dünkende Wiedergebung einer einzigen Stelle hatte ihn gegen die Möglichkeit der Lösung der ganzen Aufgabe durch sein Talent befangen gemacht; diese Stelle zu streichen, womit so schnell unsre renommiertesten Opernheroen sich zu helfen wissen, hätte ihm natürlich nicht beikommen können, denn er erkannte ja gerade diese Stelle als die Spitze der Pyramide, bis zu welcher die tragische Tendenz dieses Tristan sich auftürmte. — Wer ermißt, von welchen Hoffnungen ich mich belebt fühlen durfte, da dieser wunderbare Sänger in mein Leben getreten war! — — Wir schieden, und sollten erst nach Jahren durch neue, seltsame Schicksale zur endlichen Lösung unsrer Aufgabe wieder zusammengeführt werden.

Von nun an fielen meine Bemühungen um eine Aufführung des „Tristan" mit denen um Schnorrs Mitwirkung dabei zusammen; sie glückten erst, als ein seitdem mir erstandener erhabener Freund meiner Kunst das Münchener Hoftheater hierzu mir anwies. Bereits anfangs März des Jahres 1865 traf Schnorr, um der nötigen Besprechung unsres alsbald in Angriff zu nehmenden Vorhabens willen, zu einem kürzeren Besuche in München ein; seine Gegenwart veranlaßte eine, im übrigen nicht weiter vorbereitete, Aufführung des „Tannhäuser", in welcher er mit einer Theaterprobe die Hauptrolle übernahm. Ich konnte mich nur der mündlichen Besprechung bedienen, um über

die von ihm erwartete Darstellung dieser allerschwierigsten meiner dramatischen Sängeraufgaben mich mit ihm zu verständigen. Im allgemeinen teilte ich meine betrübende Erfahrung davon mit, wie unbefriedigend der bisherige Theatererfolg meines „Tannhäuser" aus dem Grunde der stets noch ungelöst, ja unbegriffen gebliebenen Aufgabe der Hauptpartie für mich ausgefallen sei. Als Grundzug derselben bezeichnete ich ihm höchste Energie des Entzückens wie der Zerknirschung, ohne jede eigentliche gemütliche Zwischenstufe, sondern jäh und bestimmt im Wechsel. Ich verwies ihn zur Feststellung dieses Typus seiner Darstellung auf die Bedeutung der ersten Szene mit Venus; sei die beabsichtigte erschütternde Wirkung dieser Szene verfehlt, so sei auch das Mißglücken der ganzen Darstellung begründet, welche dann kein Stimmjubel im ersten Finale, kein Aufbäumen und Losbrechen beim Bannfluche im dritten Akte mehr zur richtigen Wirkung zu bringen vermöge. Meine neue Ausführung dieser Venusszene, welche mir durch eben diese erkannte und in dem ersten Entwurfe noch nicht deutlich genug ausgedrückte Wichtigkeit derselben später eingegeben worden, war in München damals noch nicht einstudiert; Schnorr mußte sich noch mit der älteren Fassung behelfen: desto mehr sollte es ihm angelegen sein, durch die Energie seiner Darstellung den hier, mehr noch eben nur dem Sänger allein überlassenen, Ausdruck des qualenvollen Seelenkampfes zu geben, und er werde dies meinem Rate nach ermöglichen, wenn er alles Vorangehende nur als eine gewaltige Steigerung auf den entscheidenden Ausruf: „Mein Heil ruht in Maria!" hin, auffasse. Ich sagte ihm, dieses „Maria!" müsse mit solcher Gewalt eintreten, daß aus ihm das sofort geschehende Wunder der Entzauberung des Venusberges und der Entzückung in das heimische Tal, als die notwendige Erfüllung einer unabweislichen Forderung des auf äußerste Entscheidung hingedrängten Gefühles, schnell sich verständlich mache. Mit diesem Ausrufe habe er die Stellung des in erhabenster Ekstase Entrückten angenommen, und in ihr solle er nun, mit begeistert dem Himmel zugewandtem Blicke, regungslos verbleiben, ja sogar bis zur Anrede durch die später auftretenden Ritter nicht die Stelle wechseln. Wie er diese, noch von einem sehr renommierten Sänger einige Jahre vorher als unausführbar mir zurückgewiesene Aufgabe zu lösen

habe, würde ich während dieser Szene selbst auf der Bühne, wo ich mich neben ihm aufstellen werde, in der Theaterprobe unmittelbar angeben. Hier stellte ich mich nun dicht zu ihm und flüsterte ihm, Takt für Takt der Musik und den umgebenden Vorgängen der Szene vom Liede des Hirten bis zum Vorüberzug der Pilger folgend, den inneren Vorgang in den Empfindungen des Entzückten zu, von der erhabensten vollständigen Besinnungslosigkeit bis zur allmählich erwachenden Besinnung auf die gegenwärtige Umgebung, namentlich durch die Belebung des Gehöres, während er, wie um das Wunder nicht zu zerstören, dem vom Innewerden des Himmelsäthers entzauberten Blicke der Augen die altheimische Erdenwelt wieder zu erkennen noch verwehrt; unverwandt den Blick nur nach oben gerichtet, hat nur das physiognomische Spiel des Gesichtsausdruckes, endlich die mild nachlassende Spannung der erhabenen Leibeshaltung die eingetretene Rührung der Wiedergeburt zu verraten, bis jeder Krampf vor der göttlichen Überwältigung weicht, und er mit dem endlich hervordringenden Ausrufe: „Allmächtiger, dir sei Preis! Groß sind die Wunder deiner Gnade!" demütig zusammenbricht. Mit dem Anteil, den er dann selbst leise am Gesange der Pilger nimmt, senkt sich der Blick, das Haupt, die ganze Haltung des Knienden immer tiefer, bis er, von Tränen erstickt, in neuer, rettender Ohnmacht, bewußtlos, mit dem Gesicht am Boden, ausgestreckt liegt. — In gleichem Sinne ihm leise mich mitteilend, blieb ich die ganze Probe über Schnorr zur Seite. Meinen geflüsterten sehr kurzen Angaben und Andeutungen antwortete seinerseits ein ebenso leiser, flüchtiger Blick von einer begeisterten Innigkeit, welche, mich des wundervollsten Einverständnisses versichernd, selbst wiederum mir neue Eingebungen über mein eigenes Werk erweckte, so daß ich an einem allerdings unerhörten Beispiele inne ward, von welcher befruchtenden Wechselwirkung ein liebevoller unmittelbarer Verkehr verschiedenartig begabter Künstler werden könne, wenn ihre Begabungen sich vollkommen ergänzen.

Nach dieser Probe sprachen wir kein Wort mehr über den „Tannhäuser". Auch nach der am andern Abende stattgefundenen Aufführung fiel kaum noch ein Wort darüber, besonders kein Wort des Lobes und der Anerkennung meinerseits; ich hatte an diesem Abende durch die ganz unbeschreiblich wundervolle Darstellung meines Freundes hindurch einen Blick in mein eigenes

Schaffen geworfen, wie er wohl selten, vielleicht nie noch einem Künstler ermöglicht worden. Hier tritt dann eine heilige Ergriffenheit ein, gegen die man sich in ehrfurchtsvollem Schweigen zu erhalten hat.

Mit dieser einen, nie wiederholten Darstellung des „Tannhäuser" hatte Schnorr meine innigste künstlerische Absicht durchaus verwirklicht, das Dämonische in Wonne und Schmerz verlor sich keinen Augenblick; die, so oft vergebens von mir begehrte, entscheidend wichtige Stelle des zweiten Finales: „Zum Heil den Sündigen zu führen, usw.", welche in jedem Sänger ihrer großen Schwierigkeit, von jedem Kapellmeister des gewohnten „Streichens" wegen hartnäckig ausgelassen wird, trug zum ersten und einzigsten Male Schnorr mit dem erschütternden und dadurch heftig rührenden Ausdrucke vor, welcher plötzlich den Helden aus einem Gegenstande des Abscheues zum Inbegriffe des Mitleidswerten macht. Durch das leidenschaftliche Rasen der Zerknirschung während des heftig bewegten Schlußsatzes des zweiten Aktes, und durch seinen dem entsprechenden Abschied von Elisabeth war sein Erscheinen als Wahnsinniger im dritten Akte richtig vorbereitet; aus dem Erstarrten löste sich desto ergreifender die Rührung los, bis der erneute Ausbruch des Wahnsinnes fast mit derselben dämonisch zwingenden Gewalt, die zauberhafte Wiedererscheinung der Venus hervorrief, wie im ersten Akte der Anruf der Maria die christlich heimatliche Tageswelt durch ein Wunder zurückgerufen hatte. Schnorr war in diesem letzten Verzweiflungsrasen wahrhaft entsetzlich, und ich glaube nicht, daß Kean und Ludwig Devrient im Lear zu größerer Gewalt sich gesteigert haben können.

Der Eindruck hiervon auf das Publikum ward für mich sehr belehrend. Vieles, wie die fast stumme Szene nach der Entzauberung aus dem Venusberge, wirkte im richtigen Sinne ergreifend und veranlaßte stürmische Ausbrüche der ungeteilten allgemeinen Empfindung. Im ganzen nahm ich jedoch mehr nur Erstaunen und Verwunderung wahr; namentlich das ganze Neue, wie die besprochene, sonst immer ausgelassene Stelle im zweiten Finale, wirkte durch Irrewerden an dem Gewohnten fast bis zur Befremdung. Von einem sonst geistig nicht unbegabten Freunde hatte ich mich geradeswegs darüber belehren zu lassen, daß ich eigentlich kein Recht dazu hätte, den Tannhäuser auf

meine Weise dargestellt haben zu wollen, da das Publikum, wie meine Freunde, welche dieses Werk überall günstig aufgenommen, offenbar dadurch ausgesprochen hätten, daß die bisherige, wenn auch mir nicht genügende, gemütlichere, mattere Auffassung im Grunde genommen die richtigere sei. Der Einwurf der Albernheit solcher Behauptungen ward mit freundlich nachsichtsvollem Achselzucken dahingenommen, um dabei verbleiben zu können. — Auch gegen diese ganz allgemeine Verweichlichung, ja Verliederlichung nicht nur des öffentlichen Geschmackes, sondern selbst der Gesinnung unsrer oft nahe tretenden Umgebung, hatten wir gemeinschaftlich nun auszudauern; es geschah im schlichten Einverständnisse über das Richtige und Wahre, schweigsam schaffend und wirkend, ohne alle Demonstration, als die der künstlerischen Tat.

Und diese bereitete sich nun, mit der Wiederkehr des innig mir verbundenen Künstlers, im Beginne des folgenden April, durch die Aufnahme der gemeinsamen Proben zur Aufführung des „Tristan" vor. Nie hat sich der stümperhafteste Sänger oder Musiker so viele bis in das einzelnste gehende Belehrungen von mir erteilen lassen, als dieser an die höchste Meisterschaft unmittelbar hinanragende Gesangsheld; die anscheinend kleinlichste Hartnäckigkeit in meinen Weisungen fand, da ihr Sinn sofort von ihm verstanden wurde, bei ihm stets nur die freudigste Aufnahme, so daß ich mir wirklich unredlich erschienen sein würde, hätte ich, etwa in der Meinung, ihm nicht empfindlich zu fallen, die mindeste Ausstellung verschweigen wollen. Der Grund hiervon lag aber darin, daß das ideale Verständnis meines Werkes sich dem Freunde bereits ganz aus ihm selbst erschlossen hatte und wahrhaft zu eigen geworden war; nicht eine Faser dieses Seelengewebes, nicht eine noch so leise Andeutung der verborgensten Beziehung, welche ihm entgangen und nicht auf das zarteste von ihm empfunden worden wäre. Somit handelte es sich nun einzig um die genaueste Beurteilung der technischen Ausdrucksmittel des Sängers, Musikers und Mimen, um die Übereinstimmung der persönlichen Begabung und ihrer Eigenheit mit dem idealen Gegenstande der Darstellung allgegenwärtig zu erzielen. Wer diesen Studien beiwohnte, muß sich erinnern, nichts ähnliches von künstlerisch freundschaftlichem Einvernehmen noch und je wieder erlebt zu haben.

Nur über den dritten Akt des „Tristan“ habe ich Schnorr nie etwas gesagt, außer meiner früheren Erklärung der einen, ihm unverständlichen Stelle. Nachdem ich während der Proben des ersten und zweiten Aktes stets, wie mit dem Ohre, so mit dem Auge, auf das gespannteste an meinen Darstellern gehaftet hatte, wendete ich, mit dem Beginne des dritten Aktes, vom Anblicke des auf seinem Schmerzenslager hingestreckten todeswunden Helden mich unwillkürlich gänzlich ab, um auf meinem Stuhle mit halbgeschlossenen Augen bewegunslos mich in mich zu versenken. In der ersten Theaterprobe schien Schnorr die ungewohnte Andauer meiner scheinbaren vollständigen Teilnahmlosigkeit, da ich mich im Verlaufe der ganzen ungeheueren Szene selbst bei den heftigsten Akzenten des Sängers nie nach ihm wendete, ja nur überhaupt mich regte, innerlich befangen gemacht zu haben, denn als ich endlich nach dem Liebesfluche taumelnd mich erhob, um, in erschütternder Umarmung zu dem auf seinem Lager ausgestreckt Verharrenden hinabgebeugt, dem wunderbaren Freunde leise zu sagen, daß ich kein Urteil über mein nun durch ihn erfülltes Ideal aussprechen könne, da blitzte sein dunkles Auge wie der Stern der Liebe auf; ein kaum hörbares Schluchzen, — und nie sprachen wir über diesen dritten Akt mehr ein ernstes Wort. Nur erlaubte ich mir, zur Andeutung meiner Empfindungen hierüber, etwa Scherze wie diesen: so etwas, wie dieser dritte Akt, sei leicht geschrieben, aber es von Schnorr hören zu müssen, das sei schwer, weshalb ich denn auch gar nicht erst noch hinsehen könnte. —

In Wahrheit bleibt auch jetzt, wo ich diese Erinnerungen nach drei Jahren aufzeichne, es mir noch unmöglich, über diese Leistung Schnorrs als Tristan, wie sie im dritten Akte meines Dramas ihren Höhepunkt erreichte, mich auszusprechen, vielleicht schon aus dem Grunde, weil sie sich jeder Vergleichung entzieht. In völliger Ratlosigkeit darüber, wie ich nur einen annähernden Begriff davon geben sollte, glaube ich dieses so furchtbar flüchtige Wunderwerk der musikalisch-mimischen Darstellungskunst für das spätere Gedenken einzig dadurch feststellen zu können, daß ich den mir und meinem Werke wahrhaft gewogenen Freunden für alle Zukunft anempfehle, vor allem die Partitur dieses dritten Aktes zur Hand zu nehmen. Sie würden zunächst nur das Orchester genauer zu untersuchen haben, dort, vom Be-

ginn des Aktes bis zu Tristans Tode, die rastlos auftauchenden, sich entwickelnden, verbindenden, trennenden, dann neu sich verschmelzenden, wachsenden, abnehmenden, endlich sich bekämpfenden, sich umschlingenden, gegenseitig fast sich verschlingenden musikalischen Motive verfolgen; dann hätten sie dessen inne zu werden, daß diese Motive, welche um ihres bedeutenden Ausdruckes willen der ausführlichsten Harmonisation, wie der selbständigst bewegten orchestralen Behandlung bedurften, ein zwischen äußerstem Wonneverlangen und allerentschiedenster Todessehnsucht wechselndes Gefühlsleben ausdrücken, wie es bisher in keinem rein symphonischen Satze mit gleicher Kombinationsfülle entworfen werden konnte, und somit hier wiederum nur durch Instrumentalkombinationen zu versinnlichen war, wie sie mit gleichem Reichtum kaum noch reine Instrumentalkomponisten in das Spiel zu setzen sich genötigt sehen durften. Nun sage man sich, daß dieses ganze ungeheure Orchester zu der monologischen Ergießung des dort auf einem Lager ausgestreckten Sängers sich, im Sinne der eigentlichen Oper betrachtet, doch nur wie die Begleitung zu einem sogenannten Sologesange verhalte, und schließe demnach auf die Bedeutung der Leistung Schnorrs, wenn ich jeden wahrhaften Zuhörer jener Münchener Aufführung zum Zeugen dafür anrufen darf, daß vom ersten bis zum letzten Takte alle Aufmerksamkeit und aller Anteil einzig auf den Darsteller, den Sänger gerichtet war, an ihn gefesselt blieb und nie einen Augenblick auch nur gegen ein Textwort Zerstreutheit oder Abwendung eintrat, vielmehr das Orchester gegen den Sänger völlig verschwand, oder — richtiger gesagt — in seinem Vortrage selbst mit enthalten zu sein schien. Gewiß ist aber nun alles zur Bezeichnung der unvergleichlichen Größe der künstlerischen Leistung meines Freundes demjenigen, welcher die Partitur dieses Aktes genau studiert hat, gesagt, wenn ich berichte, daß bereits nach der Generalprobe von unbefangenen Zuhörern gerade diesem Akte die populärste Wirkung zugesprochen, und der allgemeinste Erfolg davon vorausgesagt wurde.

In mir selbst steigerte sich, während ich den Vorstellungen, welche wir vom „Tristan“ erlebten, beiwohnte, ein anfänglich ehrfurchtsvolles Staunen über diese ungeheuere Tat meines Freundes bis zu einem wahrhaften Entsetzen. Mir erschien es

endlich als ein Frevel, diese Tat als eine wiederholt zu fordernde Leistung etwa in unser Opernrepertoire eingereiht wissen zu sollen, und ich fühlte mich in der vierten Aufführung nach dem Liebesfluche Tristans zu der bestimmten Erklärung an meine Umgebung gedrängt, diese solle die letzte Aufführung des „Tristan" sein; ich würde keine weitere mehr zugeben.

Wohl dürfte es schwer sein, den Sinn meiner Empfindung hierbei klar verständlich auszudrücken. Die Besorgnis der Aufopferung der physischen Kräfte meines Freundes lag nicht darin, denn diese war durch die Erfahrung vollkommen zum Schweigen gebracht. Sehr richtig und treffend äußerte sich in diesem Betracht der erfahrene Sänger Anton Mitterwurzer, welcher als Schnorrs Kollege am Dresdener Theater, sowie, als Kurwenal, sein Genosse bei der Tristanaufführung in München, den tiefsten und verständnisvollsten Anteil an den Leistungen, wie an dem Schicksale unsres Freundes nahm; als seine Dresdener Kunstgenossen laut darüber schrien, Schnorr habe sich mit dem „Tristan" ruiniert, hielt er ihnen sehr einsichtsvoll entgegen, daß, wer so wie Schnorr im vollständigsten Sinne Meister seiner Aufgabe gewesen sei, nie seine physischen Kräfte übernehmen könnte, indem auch die Verwendung dieser in die geistige Bewältigung der ganzen Aufgabe siegreich mit eingeschlossen sei. In Wahrheit wurde nie während, noch nach den Vorstellungen die mindeste Schwächung seines Organes, noch sonst eine körperliche Erschöpfung an ihm wahrgenommen; im Gegenteil, hatte ihn die Sorge für das Gelingen vor den Vorstellungen stets in Aufregung erhalten, so trat nach jedem neuen guten Erfolge sofort wieder die heiterste und kräftigste Stimmung und Haltung bei ihm ein. Die durch solche Erfahrung gewonnenen, und eben von Mitterwurzer sehr richtig beuteilten Resultate, waren es, welche anderseits uns gerade zur ernstlichsten Erwägung dessen veranlaßten, wie diese Resultate zur Begründung eines neuen, dem wahren Geiste deutscher Kunst entsprechenden Stiles des musikalisch-dramatischen Vortrages zu verwerten seien. Und hier eröffnete sich aus meiner zu so inniger Verbindung gediehenen Begegnung mit Schnorr eine unverhofftes Gedeihen verheißende Aussicht auf die Ergebnisse unsres vereinigten Wirkens für die Zukunft.

Die Unerschöpflichkeit einer wahrhaft genialen Begabung

war uns so recht begreiflich aus unsern Erfahrungen an dem Stimmorgan Schnorrs klar geworden. Dieses Organ, voll, weich und glänzend, machte, sobald es zum unmittelbaren Werkzeuge der Lösung einer geistig vollkommen bewältigten Aufgabe zu dienen hatte, auf uns eben jenen Eindruck der wirklichen Unerschöpflichkeit. Was kein Gesanglehrer der Welt lehren kann, fanden wir einzig an dem Beispiele der Lösung solcher bedeutenden Aufgaben zu erlernen möglich. — Worin aber bestehen nun diese Aufgaben, für welche unsre Sänger den richtigen Stil eben noch nicht gefunden haben? — Sie stellen sich zunächst als eine ihnen ungewohnte Forderung an die physische Ausdauer ihrer Stimme dar, und will der Gesanglehrer hier nachhelfen, so glaubt er — und von seinem Standpunkte aus mit Recht — eben nur zu mechanischen Kräftigungsmitteln des Organes, im Sinne einer absoluten Vernatürlichung seiner Funktionen schreiten zu müssen. Hierbei ist die Stimme, wie für die erste Grundlage ihrer Bildung auch wohl gar nicht anders verfahren werden darf, nur als menschlich-tierisches Organ aufgefaßt; soll nun im Gange der weiteren Ausbildung endlich die musikalische Seele dieses Organes entwickelt werden, so können hierfür immer nur die gegebenen Beispiele der Stimmanwendung zur Norm dienen, und auf die hierin gestellten Aufgaben kommt es demnach für alles Weitere an. Nun ist aber bisher die Gesangsstimme einzig nur nach dem Muster des italienischen Gesanges ausgebildet worden; es gab keinen andern. Der italienische Gesang war aber vom ganzen Geiste der italienischen Musik eingegeben; diesem entsprachen zur Zeit ihrer Blüte am vollkommensten die Kastraten, weil der Geist dieser Musik nur auf sinnliches Wohlgefühl, ohne alle eigentliche Seelenleidenschaft, gerichtet war, — wie denn auch die männliche Jünglingsstimme, der Tenor, zu jener Zeit fast gar nicht, oder, wie es später der Fall war, im falsettierenden kastratenhaften Sinne verwendet wurde. Nun hat sich aber die Tendenz der neueren Musik, unter der unweigerlich anerkannten Führung des deutschen Genius, namentlich mit Beethoven, zu der Höhe wahrer Kunstwürde erst dadurch erhoben, daß sie nicht nur das sinnlich Wohlgefällige, sondern auch das geistig Energische und tief Leidenschaftliche in das Bereich ihres unvergleichlichen Ausdruckes gezogen hat. Wie muß sich das nach der früheren

Musiktendenz ausgebildete männliche Stimmorgan nun zu den von der heutigen deutschen Kunst gebotenen Aufgaben verhalten? Auf sinngefälliger, materieller Basis entwickelt, kann es hier nur Ansprüche an wiederum rein materielle Stärke und Ausdauer erblicken, und für diese die Stimmen abzurichten erscheint daher dem heutigen Gesanglehrer die wichtige Aufgabe. Wie irrtümlich hier verfahren wird, läßt sich leicht denken, denn jedes nur auf materielle Kraft abgerichtete männliche Gesangsorgan wird beim Versuche der Lösung der Aufgaben der neueren deutschen Musik, wie sie in meinen dramatischen Arbeiten sich darbieten, sofort erliegen und erfolglos sich abnutzen, wenn der Sänger dem geistigen Gehalte der Aufgaben nicht vollkommen gewachsen ist. Das allüberzeugendste Beispiel hierfür gab uns eben Schnorr, und um ganz deutlich zu bezeichnen, um welche tiefgehende und gänzlich trennende Unterscheidung es sich hier handelt, führe ich meine Erfahrung von jener Stelle des „Tannhäuser" im Adagio des zweiten Finales („zum Heil den Sündigen zu führen") an. Hat in unsrer Zeit die Natur ein Wunder von männlich schönem Stimmorgan hervorgebracht, so ist dies die nun seit vierzig Jahren fortwährend kräftig und klangvoll ausdauernde Tenorstimme Tichatscheks. Wer noch kürzlich von ihm im „Lohengrin" die Erzählung vom heiligen Gral in edelst klangvoller, erhabener Einfachheit vorgetragen hörte, der war wie von einem wirklich erlebten Wunder tief ergriffen und gerührt. Jene Stelle im „Tannhäuser" mußte ich aber bereits nach der ersten Aufführung desselben, vor nun so langer Zeit, in Dresden streichen, weil Tichatschek, der damals im glänzendsten Kraftbesitze seiner Stimme war, den Ausdruck dieser Stelle, als den einer ekstatischen Zerknirschung, der Anlage seines dramatischen Talentes nach, sich nicht aneignen konnte, und dagegen einigen hohen Noten gegenüber in rein physische Erschöpfung geriet. Wenn ich nun bezeuge, daß Schnorr diese Stelle nicht nur mit dem erschütterndsten Ausdrucke vortrug, sondern auch dieselben energischen hohen Schmerzenstöne mit wahrhafter Klangfülle und vollkommener Schönheit zu Gehör brachte, so will ich damit gewiß nicht Schnorrs Gesangsorgan über das Tichatscheks, in dem Sinne, als ob es dieses an natürlicher Gewalt übertroffen hätte, setzen, sondern ich vindiziere ihm eben, dem ungemein ausgestatteten Naturorgane

gegenüber, die von uns empfundene Unerschöpflichkeit im Dienste des geistigen Verständnisses. —

Mit der Erkenntnis der unsäglichen Bedeutung Schnorrs für mein eigenes Kunstschaffen trat ein neuer Hoffnungsfrühling in mein Leben. Jetzt war das unmittelbare Band gefunden, welches mein Wirken befruchtend mit der Gegenwart verbinden sollte. Hier war zu lehren und zu lernen; das Allbezweifelte, Verspottete und Begeiferte, nun war es zur unleugbaren Kunsttat zu machen. Die Begründung eines deutschen Stiles in dem Vortrage und der Darstellung der Werke des deutschen Geistes, sie ward unsre Losung. Und da ich diese ermutigende Hoffnung auf ein großes, allmähliches Gedeihen in mich aufnahm, erklärte ich mich nun gegen jede sobaldige Wiederholung des „Tristan". Mit dieser Aufführung war, wie mit dem Werke selbst, ein zu gewaltiger, fast verzweiflungsvoller Vorsprung in das erst zu gewinnende Neue hinüber geschehen; Klüfte und Abgründe gähnten dazwischen, sie mußten erst sorgsam ausgefüllt werden, um zu uns Einsamstehenden nach jener Höhe hinüber der unentbehrlichen Genossenschaft den Weg zu bahnen. —

Nun sollte Schnorr der unsre werden. Die Gründung einer Königlichen Schule für Musik und dramatische Kunst war beschlossen. Die Rücksichten, welche die Schwierigkeit der Loslösung des Künstlers aus seinen Dresdener Verpflichtungen auferlegte, führten uns ihrerseits auf den besonderen Charakter der Stellung, welche wir von uns aus dem Sänger zu bieten hatten, um ein- für allemal solch' eine Stellung zu einer würdigen zu machen. Schnorr sollte gänzlich vom Theater ausscheiden, und dagegen als Lehrer unsrer Schule nur in besonderen, der Bestätigung unsres Lehrzweckes entsprechenden, außerordentlichen theatralischen Aufführungen mitzuwirken haben. Hiermit war denn auch die Befreiung des vom edelsten Feuer beseelten Künstlers von dem Frohndienste des gemeinen Opernrepertoires ausgesprochen, und was es für ihn hieß, in diesem Dienste schmachten zu müssen, war meinem eigenen Gefühle am verständlichsten. Sind doch für mein eigenes Leben die unlösbarsten, quälendsten und entwürdigendsten Belästigungen, Sorgen und Demütigungen aus diesem einen Mißverständnisse hervorgegangen, welches mich der Welt und allen in ihr enthaltenen ästhetischen und sozialen Beziehungen, durch die Nötigung der äußeren Lebens-

gestaltung und der Lage der Dinge, eben nur als „Opernkomponisten“ und „Opernkapellmeister“ hinstellte. Hat mich dieses sonderbare Quid pro quo in eine stete Konfusion aller meiner Beziehungen zur Welt, und namentlich meiner Haltung gegenüber ihren Ansprüchen an mich bringen müssen, so waren die Leiden, welche der junge, tief beseelte, edel ernst begabte Künstler in der Stellung eines „Opernsängers“, in der Unterworfenheit unter einen gegen widerspenstige Kulissenhelden erfundenen Theaterkodex, im Gehorsam gegen die Anordnungen ungebildeter und dünkelhafter Fachchefs zu erdulden hatte, gewiß ebenfalls nicht gering anzuschlagen. — Schnorr war von der Natur zum Musiker und Dichter angelegt; gleich mir ging er von allgemeiner wissenschaftlicher Bildung zum besonderen Studium der Musik über, und würde sehr wahrscheinlich schon frühzeitig auf den Weg geraten sein, auf welchem er äußerlich und innerlich meinen eigenen Lebenspfaden gefolgt wäre, als sich das Organ in ihm entwickelte, welches als ein unerschöpfliches der Erfüllung meiner idealsten Forderungen dienen, und ihn somit zur Ergänzung meiner eigenen Lebenstendenz unmittelbar auch meiner Laufbahn zugesellen sollte. Hierfür bot unsre moderne Kultur nun keinen andern Auskunftsweg, als Theaterengagements anzunehmen und „Tenorist“ zu werden, ungefähr wie Liszt auf ähnlichem Wege „Klavierspieler“ wurde. —

Nun endlich sollte, unter dem Schutze eines gerade meinem deutschen Kunstideale hochsinnig geneigten Fürsten, unsrer Kultur das Reis eingepflanzt werden, welches in seinem Wachsen und Gedeihen den Boden für wirkliche deutsche Kunstleistungen genährt hätte, und wahrlich war es Zeit, daß dem gedrückten Gemüte meines Freundes diese Erlösung geboten wurde. Hier lag der geheime Wurm verborgen, der an der heiteren Lebenskraft des künstlerischen Menschen zehrte. Mir ging dies immer deutlicher auf, als ich zu meinem Erstaunen die leidenschaftliche, ja ingrimmige Heftigkeit bemerkte, mit welcher er im Theaterverkehr Ungebührlichkeiten entgegentrat, wie sie eben in diesem, aus bureaukratischer Borniertheit und komödiantischer Gewissenlosigkeit gemischten Verkehre stets vorfallen und von den Betroffenen gar nicht empfunden werden. Einst klagte er mir: „Ach! nicht mein Handeln und Singen greift mich im „Tristan“ an, aber der Ärger dazwischen; mein ruhiges Daliegen am

Boden nach der großen schweißtreibenden Erhitzung der vorangehenden Aufregung in der großen Szene des letzten Aktes, das ist mir tödlich; denn trotz aller Bemühungen habe ich es nicht erreichen können, daß man das Theater hierbei gegen den fürchterlichen Luftzug abschließe, welcher nun eiskalt über mich Regungslosen dahinzieht und zu tot erkältet, während die Herren hinter den Kulissen den neuesten Stadtklatsch aushecken!" Da wir keine Spuren katharralischer Erkältung an ihm wahrnahmen, meinte er düster, solche Erkältungen zögen ihm andre, gefährlichere Folgen zu. Seine Reizbarkeit nahm in den letzten Tagen seines Münchener Aufenthaltes eine immer finsterere Färbung an. Er trat schließlich noch im „Fliegenden Holländer" als „Erik" auf, und führte diese schwierige episodische Partie zu unsrer höchsten Bewunderung durch, ja, wirkliches Grausen erregte uns die seltsame düstere Heftigkeit, welche er, anderseits ganz meinem ihm darüber mitgeteilten Wunsche gemäß, in dem Leiden dieses unglücklich liebenden jungen nordischen Jägers wie ein verzehrendes dunkles Feuer aufschlagen ließ. Nur in kurzen Andeutungen gab er mir an diesem Abend eine tiefe Verstimmung über alles, was ihn umgab, zu erkennen. Auch schienen ihm plötzlich Zweifel über die Verwirklichung unsrer beglückenden Pläne und Entwürfe anzukommen; er schien nicht begreifen zu können, wie aus dieser nüchternen, gänzlich teilnahmlosen, ja tückisch feindselig uns auflauernden Umgebung unsres Wirkens ein ernstlich gemeintes Heil für dieses erwachsen sollte. Mit bitterem Groll vernahm er zunächst nur die aus Dresden ihm zukommenden drängenden Aufforderungen, an einem bestimmten Tage zur Probe von „Troubadour" oder „Hugenotten" zurückzukehren.

Aus dieser, endlich auch von mir geteilten, düster bangen Verstimmung befreite uns noch der letzte herrliche Abend unsres Zusammenseins. Der König hatte eine Privataudition im Residenztheater, und hierbei die Ausführung von Bruchstücken aus meinen verschiedenen Werken befohlen. Vom „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan", dem „Rheingold", der „Walküre", „Siegfried" und endlich den „Meistersingern" ward je ein charakteristisches Stück von Sängern und dem vollen Orchester unter meiner persönlichen Leitung vorgetragen. Schnorr, welcher hier zum ersten Male manches Neue von mir hörte, außerdem

„Siegmunds Liebeslied", „Siegfrieds Schmiedelieder", den „Loge" im „Rheingold"-Bruchstück, endlich den „Walther von Stolzing" in dem den „Meistersingern" entnommenen größeren Fragmente mit hinreißender Kraft und Schönheit sang, fühlte sich wie aller Qual des Daseins entrückt, als er nun noch von einer halbstündigen Unterredung, zu welcher ihn der ganz allein unsrer Aufführung zuhörende König huldvoll eingeladen hatte, zurückkam und mich stürmisch umarmte. „Gott, wie danke ich diesem Abende!" rief er aus, „ja nun weiß ich es, was deinen Glauben stärkt! O, zwischen diesem göttlichen Könige und dir, da muß auch ich ja wohl noch zu etwas Herrlichem gedeihen!" — — Nun galt es denn wieder, kein ernstes Wort mehr zu sprechen. Wir nahmen gemeinschaftlich in einem Hotel noch den Tee; ruhige Heiterkeit, freundlicher Glaube, sichere Hoffnung drückten sich in unsrer fast nur noch scherzhaften Unterhaltung aus. „Nun denn!" hieß es, „morgen noch einmal in den garstigen Mummenschanz! Bald dann nun für immer befreit!" Unser allernächst bevorstehendes Wiedersehen war uns so gewiß, daß wir es fast für überflüssig und nur ungeeignet hielten, erst Abschied zu nehmen. Wir trennten uns auf der Straße wie beim gewöhnlichen Gutenachtsagen; am andern Morgen reiste der Freund still nach Dresden ab. —

Etwa acht Tage nach unsrem kaum beachteten Abschiede wurde mir Schnorrs Tod telegraphiert. Er hatte noch in einer Theaterprobe gesungen, und seinen Kollegen zu erwidern gehabt, welche sich darüber verwunderten, daß er wirklich noch Stimme habe. Ein schrecklicher Rheumatismus hatte sich dann seines Knies bemächtigt, und zu einer in wenigen Tagen tötenden Krankheit geführt. Unsre verabredeten Pläne, die Darstellung des „Siegfried", seine Besorgtheit vor der Annahme, man möge seinen Tod der Überanstrengung durch den „Tristan" schuld geben, hatten sein klares und endlich vergehendes Bewußtsein beschäftigt. — Ich verhoffte mit Bülow noch zur Stunde der Beerdigung unsres gemeinsam geliebten Freundes in Dresden anzugelangen: umsonst; die Leiche hatte bereits einige Stunden vor der bestimmten Zeit der Erde übergeben werden müssen; wir kamen zu spät. In heller Julisonne jubelte das buntgeschmückte Dresden in derselben Stunde dem Empfange der zum allgemeinen deutschen Sängerfeste einziehenden Scharen ent-

gegen. Mir sagte der Kutscher, welcher, heftig von mir angetrieben, das Haus des Todes zu erreichen, mit Mühe durch das Gedränge zu gelangen suchte, daß an die 20 000 Sänger zusammengekommen seien. „Ja!“ — sagte ich mir: — Der Sänger ist eben dahin!“

Eilig wandten wir uns von Dresden fort!

Zur Widmung der zweiten Auflage

von

Oper und Drama.

An Constantin Frantz.

Um dieselbe Zeit des vergangenen Jahres, als ein Brief von ihnen in so erfreulicher Weise Ihren von der Lektüre dieses meines Buches empfangenen Eindruck mir mitteilte, erfuhr ich, daß die erste Auflage desselben bereits seit einiger Zeit vergriffen sei. Da mir noch nicht lange vorher ein ziemlich starker Vorrat von Exemplaren davon gemeldet worden war, frug ich mich verwundert nach den Gründen des in den letzten Jahren offenbar eingetretenen größeren Interesses an einer schriftstellerischen Arbeit, welche ihrer Natur nach eigentlich für gar kein Publikum bestimmt sein konnte. Meine bis dahin gemachten Erfahrungen hierüber hatten mir gezeigt, daß von Musikrezensenten in den Zeitungen der erste, eine Kritik der Oper als Kunstgenres enthaltende Teil durchblättert worden war, und darin vorkommende scherzhafte Bemerkungen einige Beachtung gefunden hatten; ernstlich war von einigen wirklichen Musikern der Inhalt dieses ersten Teiles erwogen, sowie selbst auch der konstruktive dritte Teil gelesen worden. Von einer wirklichen Beachtung des zweiten, dem Drama und dem dramatischen Stoffe zugewendeten Teiles, ist mir keine Anzeige zugekommen: offenbar war mein Buch nur Musikern von Fach in die Hände geraten;

unsren Literaturdichtern ist es gänzlich unbekannt geblieben. Der Überschrift des dritten Teiles: „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft" ward eine „Zukunftsmusik" entnommen, zur Bezeichnung einer neuesten „Richtung" der Musik, als deren Begründer ich unvorsichtigerweise zu völliger Weltberühmtheit gebracht worden bin. — Dem früher gänzlich unbeachtet gebliebenen zweiten Teile verdanke ich nun aber wohl die, sonst unerklärliche verstärkte Nachfrage nach meinem Buche, durch welche eine zweite Auflage desselben veranlaßt worden ist. Es entstand nämlich bei Leuten, welchen ich als Dichter und Musiker gänzlich gleichgültig war, ein Interesse daran, in meinen Schriften, von denen man allerlei Sonderbares vernommen hatte, die Politik und die Religion berührende Verfänglichkeiten aufzufinden: wie weit es diesen zu ihrer eigenen Überzeugung gelungen ist, mir gefährliche Tendenzen zuzusprechen, blieb meiner Erfahrung fern; immerhin ward es ihnen aber möglich, mich zum Versuche von Erläuterungen dessen zu veranlassen, was ich unter dem von mir geforderten „Untergange des Staates" verstünde. Ich gestehe, daß mich dies recht in Verlegenheit setzte, und ich, um mich erträglich herauszuwinden, gerne zu dem Geständnisse mich herbeiließ, die Sache nicht so schlimm gemeint, und, wohl überlegt, gegen das Fortbestehen des Staates nichts Ernstliches einzuwenden zu haben.

So viel ging mir aus allen meinen über dieses sonderbare Buch gemachten Erfahrungen hervor, daß seine Veröffentlichung völlig unnütz gewesen sei, mir nur Verdießlichkeiten zugezogen, und niemand eine erquickliche Belehrung verschafft habe. Ich war geneigt, es der Vergessenheit zu übergeben, und scheute mich vor der Besorgung einer neuen Auflage schon aus dem Grunde, weil ich es hierfür von neuem durchlesen mußte, wogegen ich seit seinem ersten Erscheinen einen großen Widerwillen empfunden hatte. Ihr so ausdrucksvoller Brief stimmte mich nun alsbald um. Es war kein Zufall, daß sie von meinen musikalischen Dramen angezogen wurden, während ich von Ihren politischen Schriften mich erfüllte. Wer ermißt die Bedeutung meines freudigen Erstaunens, als Sie mir aus dem so sehr verkannten Mittelpunkte meines schwierigen Buches verständnisvoll zuriefen: „Ihr Untergang des Staates ist die Gründung meines deutschen Reiches!" Selten ist wohl eine so vollständige gegen=

seitige Ergänzung eingetreten, als sie hier auf breitester und umfassendster Grundlage zwischen dem Politiker und dem Künstler sich vorbereitet hatte. Und an diesen deutschen Geist, der uns, von den äußersten Gegensätzen der gewohnten Anschauung ausgehend, in der tiefempfundenen Anerkennung der großen Bestimmung unsres Volkes so überraschend zusammenführte, dürfen wir nun wohl mit gestärktem Mut glauben.

Der Kräftigung dieses Glaubens durch unsre Begegnung bedürfte es aber. Das Exzentrische meiner noch in diesem vorliegenden Buche kundgegebenen Meinungen war gewiß durch die entgegengesetzte Verzweiflung veranlaßt. Noch immer möchten die Gründe zur Bekämpfung des Zweifels von schwacher Kraft sein, wenn wir sie nur aus den Kundgebungen unsrer Öffentlichkeit schöpfen sollten: eine jede Berührung mit ihr kann die von unsrem Glauben Erfüllten nur in sofort zu bereuende Verbindung bringen, wogegen vollkommene Isolierung mit allen ihren Aufopferungen einzig Rettung bietet. Das Opfer, welches Sie sich in diesem Sinne auferlegten, bestand in der Verzichtleistung auf allgemeinere Beachtung und Anerkennung Ihrer edlen politischen Schriften, in welchen Sie mit überzeugender Klarheit die Deutschen auf das ihnen so nahe liegende einzige Heil hinweisen. Geringer schien das Opfer zu sein, welches der Künstler, der dramatische Dichter und Musiker zu bringen hatte, dessen von allen Theatern laut aus der Öffentlichkeit zu Ihnen sprechende Werke Ihre Hoffnung so stark belebten, daß Sie dem Glauben bereits eine allerkräftigste Nahrung zugeführt sahen. Es fiel Ihnen schwer, mich nicht mißzuverstehen, und nicht gar eine krankhafte Überspannung in meiner Abwehr Ihrer zuversichtlichen Annahmen zu erkennen, wenn ich Sie über den geringen Gehalt meiner Erfolge vor dem deutschen Theaterpublikum zu belehren versuchte. Sie selbst verschafften sich jedoch schließlich diese gründliche Belehrung durch eine genaue Kenntnisnahme von diesem, nun Ihnen gewidmeten Buche über Oper und Drama. Gewiß deckte es Ihnen die aller Welt verborgenen Wunden auf, an denen vor meiner untrüglich sicheren Empfindung meine Erfolge als deutscher „Opernkomponist“ kranken. In Wahrheit kann noch heute nichts mich darüber beruhigen, daß diese Erfolge in einem allerwichtigsten Teile sich nicht auf ein Mißverständnis begründeten, welches den

wirklichen, einzig erzielten Erfolg eigentlich geradeswegs verhindert.

Die Aufschlüsse über diese anscheinende Paradoxe legte ich vor nun beinahe achtzehn Jahren in der Form einer eingehenden Behandlung des Problems der Oper und des Dramas nieder. Was ich vor allem an denjenigen, welche dieser Arbeit eine gründliche Beachtung zuwenden, bewundern muß, ist: durch die Schwierigkeiten der Darstellung, welche eben jene eingehende Behandlung mir abnötigte, sich nicht ermüden zu lassen. Mein Verlangen, der Sache vollständig auf den Grund zu kommen und vor keinem Detail zurückzuschrecken, welches meiner Absicht nach den schwierigen Gegenstand der ästhetischen Untersuchung dem einfachen Gefühle verständlich machen sollte, verleitete mich zu derjenigen Hartnäckigkeit in meinem Stile, welche dem auf Unterhaltung ausgehenden, nicht für den Gegenstand gleich interessierten Leser sehr vermutlich als verwirrende Weitschweifigkeit erscheinen muß. Bei der jetzt vorgenommenen Revision des Textes kam ich jedoch zu dem Beschlusse, nichts Wesentliches daran zu ändern, da ich eben in der bezeichneten Schwierigkeit meines Buches anderseits seine besondere, dem ernsten Forscher sich empfehlende Eigentümlichkeit erkannte. Sogar eine Entschuldigung dafür muß ich für überflüssig und irreleitend halten. Die Probleme, zu deren Behandlung es mich drängte, sind bisher nie in dem von mir erkannten Zusammenhange, außerdem aber nie von Künstlern, deren Gefühle sie sich am unmittelbarsten darbieten, sondern nur von theoretisierenden Ästhetikern untersucht worden, welche, selbst beim besten Willen, dem Übelstande nicht ausweichen konnte, eine dialektische Darstellungsform auf Gegenstände anzuwenden, welche in ihrem Grundwesen bisher der Erkenntnis der Philosophie noch so fern lagen, wie gerade die Musik. Seichtigkeit und Unkenntnis haben es leicht, über unverstandene Dinge mit Benutzung des Vorrates einer überkommenen Dialektik sich in einer Weise auszulassen, daß es dem wiederum Uneingeweihten nach etwas aussieht: wer aber nicht vor einem Publikum, welches selbst keine philosophischen Begriffe hat, mit solchen Begriffen spielen will, sondern wem es daran liegt, in betreff schwieriger Probleme vom irrigen Begriffe an das richtige Gefühl von der Sache sich zu wenden, der möge etwa aus dem vorliegenden Buche von mir lernen, wie man sich

zu bemühen hat, um seiner Aufgabe zu innerer Befriedigung beizukommen.

In diesem Sinne wage ich es denn von neuem, mein Buch einer ernstlichen Beachtung zu empfehlen: wo es auf diese trifft, wird es, wie dies bei Ihnen, mein verehrter Freund, der Fall war, zur Ausfüllung der beängstigenden Kluft dienen, welche zwischen dem mißverständnisvollen Geiste des Erfolges meiner musikalisch-dramatischen Werke und der einzig mir vorschwebenden richtigen Wirkung derselben liegt.

Zensuren.

Vorbericht.

Der geneigte Leser wird es zu beklagen haben, der Reihe von Aufsätzen, welche diesen Band meiner gesammelten Schriften einleiten, so dicht die nachfolgenden Artikel von unerfreulich polemischer Natur angefügt zu finden, während in jenen Abhandlungen, welchen ein so beziehungsreiches Huldigungsgedicht voranstehen durfte, sich bereits ein hoffnungsvolles Behagen an dem zugesicherten Gewinne einer schönen Berechtigung zu unmittelbar fördernder Wirksamkeit ausdrücken konnte. In der Tat geriet auch der Verfasser bei der Anordnung gerade dieses Bandes durch das Gewahrwerden des hier bezeichneten jähen Absprunges in eine kummervolle Verlegenheit: als solcher hätte ich den ersten Aufsätzen gern nur Gleichartiges hinzugefügt, und dieses hätte den durch das einleitende Huldigungsgedicht erweckten Hoffnungen günstig entsprechen müssen. Wäre ich ein Buchschreiber, würde ich gewiß auch so verfahren sein; doch habe ich mit dieser Sammlung etwas Ernsteres vor, als Bücher zu schreiben: mich verlangt es, meinen Freunden Rechenschaft von mir zu geben, damit sie über manches an mir schwer Verständliche sich aufzuklären vermögen.

Der jähe Absprung im Charakter der in diesem Bande zusammengestellten Aufsätze entspricht genau dem Charakter der Erfahrungen, welche ich zu machen hatte, und aus denen

mir die Nötigung zu den hier folgenden Kundgebungen entsprang.

Dieser letztere Charakter kann der richtigen Beurteilung derjenigen nicht entgehen, welche meinen voranstehenden Abhandlungen über „deutsche Kunst und deutsche Politik“ und über eine „in München zu errichtende Musikschule“ eine aufmerksame Beachtung schenkten und hierdurch zu der Frage sich veranlaßt fühlen dürften: welches denn nun der Erfolg jener auf praktische Ausführungen hindeutenden Vorlagen gewesen sei? Ich muß es für vorteilhaft halten, diese Frage jetzt nur indirekt zu beantworten, indem ich eben auf die hier folgenden und diesen Band beschließenden größeren und kleineren Aufsätze verweise; der kenntnisvolle Leser wird sich hieraus, und namentlich aus der mir erwachsenden Nötigung zu derartigen Vernehmungen mit gewissen Faktoren unsres heutigen Kunst- und Kulturtreibens, am schicklichsten selbst die erfragte Aufklärung erteilen können.

Seit meiner so verheißungsvollen Berufung nach München entging es mir zwar keinen Augenblick, daß der Boden, auf welchen ich zur Verwirklichung ungemeiner Kunsttendenzen gestellt war, nicht mir und diesen Tendenzen gehören könnte. Doch schien für eine kurze Zeit in den mir widerstrebenden Stimmungen eine gewisse erwartungsvolle Ruhe, gleich einem Stillstande, eingetreten zu sein. Es durfte mich bei der Wahrnehmung hiervon bedünken, als ob auch ich meine schärfsten Ansichten über vieles zurückzuhalten hätte, um nicht zu einer unnötigen Verzweiflung da zu reizen, wo durch einen gemütlichen Schein von Anerkennung geringer, und selbst zweifelhafter Verdienste, die entgegenstehenden Interessen, wenn nicht zur Mitwirkung an der Ausführung meiner Pläne, so doch zum ungestörten Gewährenlassen derselben zu bestimmen sein konnten. Diese Tendenz diktierte mir die Abfassung meines Berichtes über die Musikschule, in welchem der Leser sehr wohl den weitest gehenden Versuch eines Kompromisses meinerseits erkennen kann. Eine sonderbar beredte Zurückhaltung zeigte mir jedoch, daß man es nicht für nötig hielte, auf einen Kompromiß mit mir einzugehen, wobei ich, unter allerdings sehr veränderten Umständen, die gleiche Erfahrung zu erneuern hatte, welche ich in betreff der Aufnahme meines Entwurfes zu einer Organisation des

Dresdener Hoftheaters * am Orte meiner früheren Wirksamkeit machte.

Sehr bald durfte meine Hoffnung einzig auf dem Erfolge meiner praktischen Tätigkeit zu beruhen haben. Von welcher Bedeutung in diesem Bezuge der Gewinn Ludwig Schnorrs und meine innige Verbindung mit ihm wurde, habe ich in den voranstehenden „Erinnerungen" an ihn deutlich ausgesprochen. Was ich durch seinen jähen Tod verlor, ist, in einem gewissen Sinne, unermeßlich, wie die Begabung dieses herrlichen Künstlers unerschöpflich war. In ihm verlor ich, wie ich mich damals ausdrückte, den großen Granitblock, welchen ich für die Ausführung meines Baues nun durch eine Menge von Backsteinen zu ersetzen angewiesen war.

Wie durch diesen Tod in mein einzig beweisführendes Kunstwerk, trat die Zersplitterung nun auch in mein Verhalten gegen alle die meinem Werke feindlichen Interessen, wie diese sich theoretisch kundgeben, um im Grunde nur praktisch dem Werke sich in den Weg zu legen. Bald erkannte ich, daß ich die eine, einzig von mir gehegte, Tendenz wieder nur gegen die unausgesetzt sich erneuernden Angriffe zu verteidigen hatte, deren Urhebern es von je bloß daran gelegen war, das Urteil des Publikums, welches sich nur der Tat gegenüber richtig entscheiden kann, so irre zu leiten, daß mir infolge der hieraus entstehenden Verwirrung die Erwirkung der Tat eben unmöglich gemacht würde.

So glaubte ich eine Zeitlang nicht Besseres tun zu können, als selbst in diese Arena der Zeitungspresse hinabzusteigen, in welcher die Impotenz ihren Ärger dadurch zu befriedigen sucht, daß sie das Publikum zum Genusse der Schadenfreude einlädt. Der Ekel an dem hierbei unausweichlichen Umgange brachte mich bald von meinem Eifer zurück: mit den hier zunächst folgenden Aufsätzen zeige ich den spärlichen Vorrat auf, welchen ich auf diesem Felde gewann. Dennoch blieb ich von jetzt an gestimmt, den Hoffnungen meiner Widersacher auf die Erfolge ihrer Wirksamkeit in der Presse wenigstens dadurch entgegenzutreten, daß ich mit rücksichtsloser Aufrichtigkeit sie selbst und ihre Motive, auch wohl ihre Leistungen und Fähigkeiten, meinen Freunden

* Siehe Band II der Gesammelten Schriften.

bezeichnete. Daß hierbei der Verleumdung mit der unumwundensten Wahrhaftigkeit begegnet ward, scheint große Entrüstung, und selbst bei manchem meiner Freunde Bestürzung hervorgerufen zu haben. In beiden Fällen spricht sich eine große Verachtung vor der Presse aus, in deren Betreff man sich allseitig verwundert, daß man sie nicht unberührt gewähren läßt, was ich selbst so lange für recht zweckmäßig gehalten habe, bis ich zu dem Wunsche mich veranlaßt sah, daß man dieser so verachteten Presse allseitig nur wirklich keinen Einfluß auf ernste und bedeutende Vorhaben gestatten möchte. Hier trat mir endlich aber stets nur die Theorie vom „notwendigen Übel" entgegen, mit welcher ich mich dann insoweit abzufinden suchen mußte, daß ich die notwendigen Folgen dieses Übels von mir und meinen Bestrebungen ab der Presse selbst zuzuwenden versuchte. Wenn die einzige Macht, welche uns zum Glücken solcher Versuche helfen kann, immer nur in der höheren Idee, welche wir vertreten, begründet sein muß, so glaube ich bei meinen Freunden das Zeugnis dafür beanspruchen zu dürfen, daß ich hierbei mehr auf den Sieg meiner Idee, als auf den Schaden meiner Feinde bedacht war, und dieses zwar selbst in den Fällen, wo die bloße Aufdeckung der Hohlheit meines Gegners genügte, um jenen Sieg herauszustellen. Wie sollte auch das Echte erkannt werden, so lange das Unechte seine Stelle einnehmen darf?

Die meisten und mannigfaltigsten Widersprüche zog ich mir durch meine erneuerte Besprechung des Judentums in der Musik zu. Nur von sehr wenigen, aber desto wertvolleren Stimmen gelangte der Zuspruch an mich, durch welchen mir meine vorzüglich objektive Haltung in dieser Angelegenheit bezeugt wurde. Mein eigenes Bewußtsein hiervon war so deutlich, daß es mich vor jeder Ereiferung gegen die unzähligen Verwirrungen, zu denen ich Anlaß gegeben hatte, bewahrte: weil es mich wirklich gar nicht traf, konnte ich alles Wüten ruhig über mich ergehen lassen. Eigentlich bedauerlich waren mir nur die Mißverständnisse um mich besorgter Freunde: man hielt mir entgegen, gerade die Juden applaudierten am meisten in meinen Opern, und brächten überhaupt noch das letzte Leben in unser öffentliches Kunstwesen, woraus ich dann zu entnehmen hatte, daß man der Meinung war, es handle sich mir vor allem darum, großen Effekt in unsren Theatern zu machen, und hege den

falschen Wahn, daß die Juden dem entgegen wären. Anderseits kamen mir allerdings sehr starke Versicherungen über die Bestimmung der Juden zu: mit dem christlichen Germanen sei es nun wirklich aus, und die Zukunft gehöre dem „jüdischen Germanen". Außerdem erlebte ich, daß in einem Berichte des Berliner Siegesfestspieldichters Julius Rodenberg in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung" bereits ein „blondbärtiger Germane" als gelegentlich für mich Partei nehmend, wie es scheint, dem Hohne seiner Leser denunziert wurde. Ich hatte hieraus zu schließen, daß ich den Tatbestand nicht überschätzt hatte, als ich bei der Veröffentlichung meiner Erklärungen mich gegen die Annahme verwahrte, als glaubte ich, der großen Veränderung, welche in unsrem öffentlichen Leben vorgegangen, sei durch irgendwelches Entgegentreten noch zu wehren, wogegen ich eben auf die Notwendigkeit, die hierin vorliegenden Probleme mit höchster Aufrichtigkeit zu behandeln, hinwies.

Einen sonderbaren Erfolg gewann ich aus dem ungeheuren, und an sich recht ärgerlichen Aufsehen, welches die zuletzt besprochene Veröffentlichung machte: von jetzt an wurden nämlich meine Kunstschriften eifrig gelesen, oder doch wenigstens gekauft, was in Deutschland, wenn ein Schriftsteller nicht in eines der wohl versicherten literarischen Konsortien aufgenommen ist, nur, wie es hier der Fall zeigt, durch ein, selbst unbeabsichtigtes, Skandal ermöglicht zu werden scheint. Ich habe hieraus seitdem den Vorteil gezogen, mit besserer Aussicht auf Beachtung als früher, meine ernsteren und tiefer gehenden Kunstanliegenheiten der Presse zu übergeben, wobei ich jetzt wenigstens durch meinen Verleger, wenn auch sonst nicht durch die öffentlichen Meinungsorgane, erfahre, daß ich wirklich auch als Kunstschriftsteller beachtet werde. Dieses letztere ist allerdings eine Kleinigkeit für die Verfasser unsrer zahlreichen Kunst- und Literaturgeschichten, welche, so albern und langweilig sie auch zu lesen sein mögen, nichtsdestoweniger von unsren vermögend gewordenen Schustern und Schneidern für den Büchertisch ihrer gebildeten Familien gekauft, und hierzu in stets neuen Auflagen gedruckt und herrlich rezensiert werden; wirklich ermutigend ist es aber für denjenigen, dem man den Zugang zu solchen Büchertischen mit Verachtung, und, wo diese nicht genügt, mit Abscheu verwehrt. Dieses eine nämlich war in diesem Verkehre unsrer

verdorbenen Literaten mit ihrem Publikum nicht vorausgesehen, daß einmal ein wirklicher Künstler über die Kunst auch zu Worte käme. Wo wären alle diese Unglücklichen, wenn unsre großen Meister, deren Werke, weil sie das Volk nur in Verstümmlungen kennt, von ihnen jetzt beschwatzt werden können, auch dafür gesorgt hätten, daß das Publikum zu einem richtigen Urteile über jene Werke gelange? Hieran aber muß es uns liegen, da anderseits unsre öffentliche Kunst in so schlechten Händen ist. Wenn daher jemand, wie ich, über die Kunst schreibt, so geschieht dies nicht, um zu zeigen, wie man Kunst machen, sondern wie man sie richtig beurteilen soll, und dieses natürlich wiederum nur in der Absicht, dem Künstler, wenn nicht sein Schaffen, so doch seine Wirkung auf die Laienwelt zu erleichtern. Und daß ich mich hierzu befähigt fühlen durfte, ist vielleicht nicht die geringste Gabe, welche mir vom Schicksale für die Welt, die ich in unsrer Zeit als schaffender Künstler durchwandern sollte, als Notpfennig mitgegeben wurde; denn ohne ihre Hilfe hätte ich, etwa bloß so mit der Leier in der Hand, es unmöglich darin so lange aushalten können. Wenn sich daher „Tasso" damit tröstet, daß ihm ein Gott gab, zu sagen, was er leide — womit er eben seine Dichterbegabung bezeichnet —, so erlaube ich mir mich dessen zu erfreuen, daß mir es beschieden war, hierüber auch zu schreiben.

Wer den Charakter unsrer, der eigentlichen Kunst so gänzlich abgewandten Zeit richtig erkennt, wird die Bedeutung dieser Gabe aber nicht unterschätzen, und daher auch mir nicht zürnen, wenn ich nach vollem Gutdünken von ihr Gebrauch mache, wobei doch jedem es frei steht, sich eine Vorstellung davon zu bilden, ob ich hierbei mich glücklich und befriedigt fühlen könne.

I.

W. H. Riehl.

(„Neues Novellenbuch.)

Eine Folge der traurigen Wendung, welche die Politik der großen deutschen Fürsten nach dem Aufschwunge der Freiheits-

kriege zur Abwehr der Forderungen des wiedergeborenen deutschen Geistes nahm, gibt sich in dem seltsamen Fortleben einer Trümmerwelt aus jener Zeit zu erkennen, in welcher das eigentümliche deutsche Wesen in sehr deutlichen, der Entstellung aber immer mehr verfallenden Zügen dahinsiecht. Während alles, was sich zur Öffentlichkeit und Macht drängt, immer mehr den Gesetzen einer durchaus undeutschen, allen deutschen Ernst wie alle deutsche Heiterkeit zerstörenden Zivilisation sich unterwirft, treffen wir in der tiefsten Zurückgezogenheit des Privatlebens, in niederen Beamtungen ohne Protektion, namentlich aber in kleinen Universitätsstädten unmerklich vorkommend, die oft sehr rührenden Zeugnisse für das stille, hoffnungslose Fortleben eines in seiner edleren Entfaltung gehemmten typischen Nationalgeistes an. Nach den Höhen der Gesellschaft zu jeder Aussicht auf Förderung, ja nur Anerkennung beraubt, werden aus dieser Sphäre die Blicke fast einzig auf die niederere Region des nicht minder verlassenen, und ungeliebt wie unliebend, unschön und dürftig dahinsiechenden Volkslebens gerichtet. Wir verdanken dieser Richtung, sobald in sie die ganze Inbrunst und Triefgründlichkeit des deutschen Geistes sich versenkte, die herrlichen, neu belebenden Ergebnisse der neueren deutschen Sprach-, Sagen- und Geschichtsforschung, und will man mit einem Namen bezeichnen, was seit dem Erlöschen unsrer großen Dichterperiode dem deutschen Geiste zu Ehre und Trost erwachsen ist, so ist nur der Name Jakob Grimm zu nennen.

Der Gestalten gerade dieses Mannes, und seines treuen Bruders Wilhelm, hat sich der heutige Theaterwitz bemächtigt, um dem lachlustigen Publikum zu zeigen, wie solche Gelehrte sich ausnähmen, wenn man sie sich näher ansähe. Eine allerdings in das Wunderliche übergehende Unbehilflichkeit, ja völlige Gelähmtheit dem wirklichen Leben gegenüber, kann, wie das Spiel auf das grobe Lachen unsres glücklichen Theaterpublikums berechnet ist, dem Verständnisvollen, welchen in den hier vorgeführten beiden Ehrwürdigen der Wunderhauch des nun in die Tiefe seines wurzelhaften Geburtslebens entrückten deutschen Geistes anweht, ein gut gelauntes Lächeln immerhin noch abgewinnen; tief rührt dabei die dem Leben zugewandte kindliche Sanftmut und unschuldvolle Milde dieser hochgewaltigen Helden einer Wissenschaft, welche ihnen erst ihre Entstehung selbst

verdankte. — Anders nimmt sich dagegen dieselbe Unbehilflichkeit und Lahmheit aus, wenn wir ihr im Leben oder gar in Büchern begegnen, nackt für sich, ohne allen erklärenden tiefen Hintergrund, sondern mit einem gewissen Hochmut eben nur auf diese Unbehilflichkeit pochend, den notdürftig gezogenen engen Kreis eigener Bewegung als das Zentrum der Welt ansehend, in welches mit Eifer und Geifer das da draußen Liegende hineingezwungen werden soll. Die Eigenschaften des großen Genies oder des großen Unglücks von der reinen Beschränktheit angenommen zu sehen, hat wirklich etwas Lächerliches: keinem unsrer Theaterdichter ist es aber noch beigekommen, dieses dem Deutschen unsrer Tage so nahe liegende Thema der Lachlust vorzuführen. Das Erhabene zu verspotten scheint allerdings leichter, als das Richtige in seinem lächerlichen Ernste zu zeigen!

Die von uns zuletzt berührte Erscheinung entbehrt, im großen und ganzen erfaßt, leider auch ihres sehr erklärenden und entschuldigenden Grundes nicht. Charakterzüge, welche dem Deutschen angeboren sind und nur durch sehr vorteilhafte Ausbildung der Gesamtheit seiner Anlagen die Wirksamkeit von Vorzügen gewinnen können, müssen unter der traurigen Vernachlässigung, in welcher das deutsche Wesen seit fünfzig Jahren leidet, notwendig nur ihre üble Seite entwickeln. Das individuelle Freiheitsgefühl, mit dessen rührender Verherrlichung der junge Goethe in seinem „Götz von Berlichingen" seine große Dichterlaufbahn beschritt, ist der Zug, welcher den deutschen Volksgeist am meisten vom romanischen unterscheidet: liegen die schmerzlichen Folgen seiner Ausartung in der Geschichte des deutschen Reiches vor uns, so treten sie uns nicht minder bedauerlich in unsrer modernen Literaturperiode entgegen. Und doch sind die hieraus entspringenden Fehler immer noch die am wenigsten bedenklichen; durch ihre Aufdeckung und Zurechtweisung verbleibt immer die Klärung eines Quelles reicher deutscher Tugend zu hoffen, während das eigentliche Gebrechen der gegenwärtig blühenden Literatur so widerwärtiger Art ist, daß die Bloßlegung der natürlichen Wurzeln jener sonderbar duftenden Blüte weder eine deutsche, noch romanische, noch auch orientalische Tugend an das Licht bringen könnte.

Es ist erklärlich und zu entschuldigen, daß der in klein=

lichen Verhältnissen verkommende, an jeder Entwicklung zu irgendwelcher Macht verhinderte Deutsche, der rings um sich eine Welt in Flor erblickt, zu welcher er keine innerliche Beziehung seiner Natur erkennt, in Groll gegen alles Glänzende und machtvoll sich Aufdrängende überhaupt gerät. Selbst von Unbehilflichkeit zu Unbeholfenheit gedrängt, in eine Sphäre der engsten bürgerlichen Wirksamkeit eingezwängt, kann es dem sanften Gemüte und offenen Kopfe liebenswürdig wiederum beikommen die ihm einzig vertraute Welt zum Idyll zu gestalten, und in oft rührenden Variationen zu erklären, er sei glücklich und verlange nicht aus seinem Idyll heraus. Er gewinnt zur Anpreisung seines Idylls ein um so größeres Recht, als er aus dem Schatten desselben auf eine Welt hinausblickt, in welcher ihm die Sonne nur das Hohle und Nichtige beleuchtet: er kann den Affekt, das falsche Pathos, welche dem falschen Treiben da draußen einen Anschein von wirklichem bedeutenden Leben geben sollen, verlachen, seine Stimme, wenn er wahren drängenden Beruf dazu in sich fühlt, ermahnend und belehrend nach außen erheben. Bereits wird es ihm aber sehr übel anstehen, wenn er bei dieser Gelegenheit in Zorn geraten, vom Grenzstein seines Idylls aus drohend in die Welt hinein rufen wollte. Ganz wahnsinnig jedoch würde er sich ausnehmen, wenn er, im Affekt des Zornes zu jeder Unterscheidung unfähig geworden, das Echte selbst mit dem Unechten verwechselnd, nun überhaupt blindlings gegen alles losführe, was nun eben in sein Idyll nicht passen will. Wenn er z. B. mit schönem deutschen Instinkte herausgefühlt hat, daß in dem von unsrer modernen Zivilisation verhöhnten deutschen „Philister" immer noch ein letzter und wichtiger Kern der echten kräftigen deutschen Natur stecke, so wird es ihm vortrefflich anstehen, wenn er mit Liebe und Sorgfältigkeit diese Natur dem immer größeren Entartungen ausgesetzten Volksgeiste zum Verständnis zu bringen sucht: — wie aber, wenn das als fertige Erscheinung auf ihn zutritt, was im allergünstigsten Falle aus jenem Kerne sich entwickeln konnte, und wenn er nun, sie mit dem Teufel draußen verwechselnd, wütend diese Erscheinung von sich abwehrte, und laut tobte und schrie: „ich will meinen Philister, nur meinen Philister; dieser ist der eigentliche Mensch!", — Er würde sich wirklich sehr komisch ausnehmen, bis dahin, wo die Sache ernsthaft wird und das ästhe-

tische Delirium in moralische Perversität übergeht. Ein solcher biederer Deutscher, der rings um sich den realen Boden der bürgerlichen Welt mit gleicher Biederkeit gepflastert sieht, könnte zu dem alten Schaden, an dem wir alle leiden, viel neuen verderblichen Schaden anrichten. Denn, stachelt die Kleinlichkeit und den Neid des deutschen Philisters noch auf, so sperrt ihr demjenigen, der auf den ruhigen Freiheitssinn der offenen deutschen Natur noch einzig vertraute, den letzten Weg zur Rettung aller vom gemeinsamen Verfall.

Der bekannte Verfasser des „neuen Novellenbuches", Hr. W. H. Riehl, darf den Anspruch erheben, über das Thema, welchem wir soeben unsre Aufmerksamkeit widmeten, als Autorität vernommen zu werden. Zwar scheint ihm, da er zwischen Dichter und Kritiker schwankt, der Gegenstand nicht völlig zu objektivem Bewußtsein gelangt zu sein, wogegen er mit starkem subjektivem Gefühle mitten in ihm selbst mit inbegriffen erscheint. Wir sagen: mitten darin, um ihm zugleich die Stellung anzuweisen, die er uns nicht nur zwischen dem deutschen Gelehrten, dessen edelster Typus uns in J. Grimm vorliegt, und dem wahren deutschen Volksdichter, dem wir noch vergeblich zu begegnen suchen, sondern auch, in betreff seines Urteiles und seiner Tendenz, zwischen denjenigen einnimmt, deren äußerste Charakterdifferenz wir in der vorangehenden Skizze kurz bezeichneten. Der bedenklichen Verirrung des Fanatismus des Philistertums hat er sich nicht zu jeder Zeit fern zu halten vermocht, und diese war es, die ihn zu einer Überschätzung seiner eigenen Kräfte verleitete welche er, wenn wir nicht irren, nicht ganz unempfindlich zu büßen hatte. Uns erscheint nun dieses „neue Novellenbuch" ein Zeugnis für den edlen Rückhalt, welchen Herr Riehl in seiner wahren Begabung gegen die weniger ermutigenden Erfolge seiner Wirksamkeit auf dem Wege jener Verirrung fand. Die Apostel des Idylls, der maßvollen Selbstbeschränkung, wirken unwiderstehlich rührend und einnehmend, sobald sie uns mit dem Ausdrucke der innigen Bescheidenheit und Milde ansprechen: die Wirkung einer solchen Ansprache, wenn sie eben aus sanftem Herzen und ruhig klarem Kopfe zu uns gelangt, mahnt uns unwillkürlich an das verlorene Paradies, und sie ergreift um so tiefer, als es sich hier wirklich um das verlorene Paradies des schlichten und doch so tiefen

deutschen Sinnes handelt, dieses Kernes der edlen deutschen Herrlichkeit, deren Verfall wir beklagen. Wirkliche und wahrhaftige Harmlosigkeit, — oh! welcher Quell alles Erhabensten! Immer reicher und tiefer zu sein als man scheint, immer mehr zu leisten, als man verspricht, immer kräftiger zu erquicken als man erhoffen ließ, — dies ist der Lohn dieser echten Harmlosigkeit. Wie sehr verliert aber diese Tugend sogleich an Kraft, wenn sie sich, auch nur mit dem Leisesten, ein einziges Mal rühmt, ja nur, selbst mit einem noch so versteckten Winke, auf sich deutet. Würde nun gar aber mit der ausgestreckten Hand, wie auf einem Einladungsschilde, auf sie, als großen, besonderen Genuß versprechend, hingewiesen, ja sollten wir dieser Hand sogar anmerken, daß sie sich heimlich zur Faust ballt, um dem ersten vorübergehenden „Harmvollen" eines zu versetzen, so hätten wir nicht nur ein lächerliches Schauspiel vor uns, sondern wir würden auch ein sehr gerechtes Bedenken gegen die Natur der als produktiv uns angekündigten Harmlosigkeit unmöglich von uns abwehren können. Da Herr Riehl nun eben nicht nur Dichter, sondern auch Kritiker ist, dünkt uns auch das soeben hier berührte Dilemma seiner eigenen Natur ihn, und, wie uns scheint, in sehr vorteilhaftem Sinne für seine eigene Entwicklung beschäftigt zu haben: er weiß es bereits als Dichter zu behandeln, — mindestens dünkt uns vor allem die gemütliche Novelle „das Quartett" aus des Dichters innerer Beschäftigung mit diesem Dilemma ihre Eingebung und Gestaltung gewonnen zu haben. — Wir dürften vielleicht wünschen, daß diese innere Reinigung in Zukunft sich auch etwas wählerischer auf die Beurteilung des Wertes und der Bedeutung der vom Dichter zu verarbeitenden Einfälle richte: wir vermuten, daß Herr Riehl dann etwa finden würde, daß die Mitteilung eines Stückes wie der „Abendfrieden", welches er seinem Buche als Vorrede gibt, auf einem Mißverständnisse ähnlicher Idylle, wie sie, bei unscheinbar geringfügigem Stoffe unter der Hand wahrhaft großer Dichter einen unbegreiflichen und doch unleugbaren Wert erhalten haben, beruhe. Recht einnehmend wird Herr Riehl jedoch stets wirken, und den Leser mit der Freude der Bereicherung durch neue, im wirklichen Leben ganz unbeachtet gebliebene, durch den Zauber der Wahrhaftigkeit künstlerisch lebendig geschaffene Bilder erfüllen, wenn er seine Gestaltungs-

kraft so bestimmt und rückhaltslos ausschließlich der Darstellung des von ihm innig Erschauten zuwendet, wie er dies in der originellen Novelle „die Hochschule der Demut" tat. Ein schöner, vielsagender Titel, welcher nach unsrer Empfindung bereits als Motto dem ganzen freundlichen Buche vorgedruckt sein dürfte!

Herr Riehl mußte es leider für vorteilhaft finden, in neuerer Zeit aus seinem zuletzt mit empfehlendem Anstande eingenommenen Idyllrefugium hervorzubrechen, um allerhand kleinlichen, aber boshaften Unfug anzurichten. Sind es wirklich seine Besorgnisse um unsre Kultur, welche er — wie man in den Zeitungen liest — auf das genaueste studiert haben soll, oder ist es ein chronisch wiederkehrender Ärger über sein Verunglücken als öffentlicher Komponist „für das Haus", was ihn, wenn auch in den Verkleidungen der Gelegentlichkeit, zuzeiten wieder auf das Feld der Musik treibt? Gewiß ist, er scheint es nicht lassen zu können, aus der Schule der musikalischen Demut dann und wann eine Impertinenz gegen den Hochmut loszulassen, welcher mit der Impotenz sich nicht abgeben will. So bekümmert es ihn neuerdings z. B., daß die Musiker zu viel Fertigkeit auf ihren Instrumenten erlangt haben, und bedauert, daß sie dadurch einen so guten Komponisten, wie Beethoven, welcher noch die C moll-Symphonie so geschrieben habe, daß man sie im Riehlschen Idyll herunterzuspielen vermochte, schließlich zu einer so schwierigen Schreibart verleiteten, daß man sich „im Hause" unmöglich mehr mit der Pfeife im Munde dazu an das Pult setzen könnte. Hierbei überläßt er es uns, jene so einfache C moll-Symphonie im musikalischen Tabakskollegium uns aufgeführt zu denken, und geleitet uns, sollten wir keine große Erbauung hiervon finden, daegegen mit Vorliebe in Bildergalerien und Lesemuseen, wo er vermöge „harmloser" Vergleiche und Analogien uns immer wieder den freundlichen Rat erteilt, gegen alles Große, in der Kunst — wie gewiß auch im Leben —, möglichst mißtrauisch zu sein. Für die Musik hat er es auf die Naivität abgesehen, und muß es bedauern, daß die neueren Komponisten, von Weber an, reflektierte Musik geschrieben haben, in welchem Bedünken er mit dem berühmten

Wiener Doktor Hanslick durchaus übereinstimmt. Eine Definition jenes Begriffes einer „Naivität“, welcher er eine „Reflexion“ gegenüberstellt, erspart er uns, vermutlich in der Annahme, daß hierfür bereits Schiller gesorgt habe; diesen lesen nun aber unsre Kulturforscher nicht mehr, und es begegnet ihnen daher, daß sie seine berühmte Abhandlung über „naive und sentimentalische Dichtung“ insoweit irrig im Gedächtnisse bewahren, als sie dem dort definierten Naiven, welchem sehr bestimmt das Sentimentale entgegengehalten wird, ein konfuses Reflektiertes (etwa nach Hegel) gegenüberstellen. Da es nun sehr bekannt ist, daß mit Reflexion sehr vieles, nur keine Kunst, vor allem keine Musik zustande zu bringen ist, gelangen unsre harmlos idyllischen Kritiker, an dem Leitfaden einer ebenso richtigen als treugemeinten Prämisse, zu dem für die neuere Musik so fatalen Schlusse, daß an ihr unmöglich etwas sein könnte. Seiner persönlichen Bedenken hierüber entäußert sich nun Herr Riehl vor einem Publikum, welchem bei dem Worte „Reflexion“ allein schon die Haut schaudert, da bis jetzt es noch niemand gelingen konnte, die Leute darüber aufzuklären, daß es sich bei der Reflexion um eine Art der Erkenntnis handle, welcher einzig wiederum nur die intuitive (anschauende) Erkenntnisweise gegenübersteht; daß somit dem naiven Kunstproduzieren ein reflektierendes Musikmachen gegenüberzuhalten, gerade so unsinnig ist, als der intuitiven Apperzeption eine sentimentale Erkenntnis entgegenstellen zu wollen. Doch hält Herr Riehl auf solcher Basis öffentliche Vorträge, und erschreckt dadurch die Gemüter, welche bei „Reflektieren“, wenn sie es nicht mit „Resignieren“ verwechseln, auf das Nachdenken geraten zu müssen glauben, was ihnen doch jetzt durch eine so allgemeine blühende Presse und ihre Organe gründlich erspart zu werden pflegt. Nun gar sich denken zu sollen, daß die Musik, die man dem Publikum im Theater vorspielt, durch Nachdenken hervorgebracht worden sei, müßte da, wo harmlose Erheiterung doch der einzige Zweck sein kann, eine wahre Kalamität erkennen lassen, gegen welche mindestens Bedenken erweckt zu haben dem berühmten Kulturstudiosen immerhin als großes Verdienst angerechnet werden dürfte.

Und doch scheint es sich hier um ein bisher unenthülltes Geheimnis zu handeln. Herr Riehl hat wirklich durch Reflexion

Musik zustande gebracht. Er hat nämlich, seitdem ihm der Verfall der deutschen Musik infolge des Aussterbens der von ihm studierten „Charakterköpfe“ ersichtlich geworden ist, darüber ernsthaft und ohne Spaß nachgedacht, wie eine Musik zu schreiben wäre, welche dem Ärgernis abhelfe, und — er schrieb sie. Als er darüber bedenklich wurde, daß sie keinem Menschen gefallen wollte, dachte er hierüber wiederum nach, und geriet darauf, daß er im Ernste seines Vorhabens die „Naivität“ vergessen hatte. Somit hat er nun wohl guten Grund, diese seinen Nachfolgern einzuschärfen: denn Schaden macht klug.

Ehre ihm, und — Gott befohlen! —

II.

Ferdinand Hiller.

(„Aus dem Tonleben unserer Zeit“.)

Man wird die Bedeutung großer Kunstgenies nie richtig beurteilen können, wenn man sich entgehen läßt, daß die Grund- oder Unterlage aller praktischen Kunstausübung zuerst nur ein künstlerisches Handwerk ist, welches Tausende erlernen, darin es zur Fertigkeit, ganz wie beim Gewerk zur Meisterschaft bringen können, ohne deswegen in irgend eine wesentliche Beziehung zu dem eigentlichen Kunstgenie, ja mit der eigentlichen Kunst, der idealen, selbst nur in Berührung zu treten. Ganz besonders gilt das hier Gesagte von dem Musiker, der, bald störend, bald erwünscht, in den Kreis bürgerlicher Beschäftigung oder bürgerlichen Behagens hereintritt, hier gerufen, dort fortgescheucht, müßiggängerisch, ohne Sinn für Geistesbildung, mit sehr geringer Vernunft, schwächlicher Verstandesbegabung, ja auffallend geringer Phantasie, eine Art von halbmenschlicher Existenz darstellt, welche sich recht drastisch in jenem so vorzüglich musikalischen Naturleben der Zigeuner bis hart an die Grenze des menschlichen Tieres verliert. Daß sich der Halbgott dieses Halbmenschen bemächtigte, um mit ihm vereint die übermenschlichste aller Künste, die göttliche Musik, diese zweite Offenbarung

der Welt, das unaussprechlich tönende Geheimnis des Daseins, in das Leben zu rufen, hat mit der wesentlichen Beschaffenheit dieses Musikers eigentlich ebensoviel oder ebensowenig zu tun, als der große tragische Dichter mit dem Komödianten zu tun hat, auf dessen Vorhandensein er nichtsdestoweniger die Entstehung seines Werkes begründete. Wie unter der Begünstigung der vollsten Anarchie der modernen Kunstzustände aber dem Mimen es gelungen ist, sich zum Herren des Theaters zu machen, so gelang es nicht minder dem gemeinen Musiker, nur durch Benutzung sehr verschiedenartiger Umstände, sich obenan zu setzen, dem Kunstgenie die Handwerksgildenmeisterschaft entgegenzustellen, und sich als den eigentlichen Besitzer der Musik zu gebärden. Der Unterschied zwischen beiden Empörungen liegt aber in der Verschiedenartigkeit des Bodens, welcher von ihnen in Beschlag genommen wurde; der Mime vermochte das Theater zu beherrschen, weil er dort eine betäubend populäre Wirksamkeit unmittelbar ausüben und das Urteil des Publikums über die dramatische Kunst irreleiten konnte; der Musiker, den wir sofort näher betrachten werden, mußte für sich den Konzertsaal aussuchen, um dort, wohin er kein eigentliches Publikum, sondern mehr eine Art Konventikel um sich versammelte, sich als Kunstgenie ansehen zu lassen. Durch welche ganz besondere Eigenschaft der Musik die Irreleitung und Betörung der verschiedenen lokalen Konventikel der Konzertabonnenten möglich wurde, gehört einer weiteren besonderen Untersuchung an; da wir es heute nur mit der gewissermaßen sozialen Physiognomie des Musikers zu tun haben, begnügen wir uns bloß die persönlichen Mittel zu bezeichnen, welche der Musiker für seinen Zweck anwendete. — Dieselben Leute, die als rechte Musiker mit einem wirklichen Talente zum Musikspielen auf diesem oder jenem Instrumente, neuerdings hauptsächlich dem Klaviere, von der Natur ausgestattet waren, wurden selbst „Genies“ und komponierten, ganz wie Haydn, Mozart und Beethoven, alles was diese komponiert hatten, namentlich aber in letzter Zeit, seitdem Mendelssohn ihnen das Modell dazu gerichtet hatte, Oratorien und allerhand biblische Psalmen, gerade als ob sie jene selbst auch wären, vielleicht nicht dem Grade, gewiß wenigstens aber dem Stande nach. Eine Veranlassung zu dieser wunderlichen Verirrung mag wohl in den von alters herrührenden

Postulaten an die Bewerber um gewisse städtische und fürstliche Anstellungen, als Musikdirektoren oder Kapellmeister, liegen, wonach diese für gewisse offizielle Trauer- und Freudenfälle auch die nötigen Musikstücke anzufertigen hatten. Aus diesem unscheinbaren Postulate, welches in früheren Zeiten (wo ja Heroen wie Händel selbst seine schnell zu liefernden Kantaten oft aus fremden und eigenen älteren Stücken zusammensetzte) einen ganz vernünftigen praktischen Sinn hatte, ist für unsre Tage die törichte Konsequenz hervorgegangen, daß jeder Kapellmeister oder Musikdirektor, dessen einfache Befähigung zur richtigen Leitung von Aufführungen wahrer musikalischer Kunstwerke lediglich in Betracht zu ziehen wäre, wenigstens von einigen näheren Bekannten auch für einen bedeutenden Komponisten gehalten werden muß, um der Bestallung durch die respektiven Komitees oder Intendanzen die nötige Ehre zu machen. Welch' unermeßliches Unheil hierdurch anderseits über den Geist der Aufführung unsrer wirklichen musikalischen Kunstliteratur gekommen ist, da eben die Haupterfordernis schlichter, für ihre wichtige Aufgabe verständig gebildeter Dirigenten ganz außer acht gelassen wurde, dies nachzuweisen müssen wir ebenfalls einer besonderen Untersuchung überlassen, um wiederum zunächst nur die Konstatierung der physiognomischen Beschaffenheit des von uns gemeinten Musikers unsrer Zeit festzuhalten. Was infolge des soeben besprochenen Resultates zum bürgerlichen Fortkommen half, möglichste Berühmtheit auch als „Komponist", ward somit das Hauptaugenmerk, — wie diese Berühmtheit zu erreichen sei, die teils angenehm schmeichelnde, teils aber auch peinlich aufregende Hauptsorge des Musikers. Das Komponieren selbst ist zwar heutzutage bald und leicht zu erlernen: aber so zu komponieren, daß darüber die Berühmtheit leicht und bald von selbst komme, das ist und bleibt ganz abscheulich schwer. Die meisten begnügen sich daher mit einer mäßigen Lokalberühmtheit: das trauliche Epitheton „unser" zu dem „genialen Meister" u. dgl. muß gewöhnlich dafür mit in den Kauf genommen werden.

Nun aber kam eine ganz neue Gattung von Musikern auf, deren Mittel es erlaubten, die Sache höher zu treiben: ungemeine Beispiele des Gelingens lagen vor; des seligen Meyerbeers Fortune ließ nicht ruhig schlafen. Wir könnten mit einigen

Charakterstrichen die Bemühungen eines solchen Musikers, um jeden Preis gehörig berühmt zu werden, zeichnen: doch dürfte es nicht recht sein, an den komischen Einzelheiten seiner Irrfahrten nach Berühmtheit uns belustigen zu wollen, was anderseits nicht ausbleiben würde. Dieser Musiker, der vom zartesten Knabenalter an, mit ausdauerndster Überwachung aller irgend sich darbietender, und aus dem vorliegenden Buche sehr leicht zu erkennender, hilfreicher Chancen hierfür auf die Bahn der Berühmtheit getrieben wurde, ohne es je durch eine offene künstlerische Tat zu einem wirklichen Erfolge zu bringen, ergriff zuletzt, das größere Ruhmestheater Frankreichs und Italiens aufgebend, das bescheidenere Auskunftsmittel seiner einfacheren deutschen Zunftgenossen. Er wurde in Köln a. Rh. Musikdirektor, wie es scheint besonders der so weit verbreiteten und gelesenen Kölner Zeitung wegen, für welche er bald einen besonderen Freund, den verstorbenen Professor Bischoff, nachdem er ihm den Wert seiner Werke entdeckt hatte, als andauernden Ruhmesarbeiter zu verwenden wußte. Immerhin eine mühselige Arbeit. Auch glaubte unser Musiker einmal sie aufgeben zu können, um ganz besonders schnell berühmt zu werden: er erhielt einen Ruf als Dirigent der italienischen Oper in Paris, ließ Köln, Musikschule und Konzertdirektion eifrigst fahren, und glaubte nun der Sache im Fluge beikommen zu können. Allein, so wie er es im großen betrieb, hatte unser Musiker immer Unglück: so auch mit der italienischen Oper in Paris. Köln mußte wieder gut sein: er kehrte zurück, um nun zu versuchen, ob er sich durch seinen Bischoff nicht wenigstens zum niederrheinischen Papst machen könnte. Er war auf dem besten Wege dazu, als er erfahren mußte, daß selbst der Niederrhein ihm noch nicht so ganz sicher sei: das Musikfestkomitee war auf den Gedanken gekommen, seine Feste doch nicht lediglich zum Monopol der Lokalberühmtheit zu machen, und hatte eines Tages zu der Leitung eines solchen einen andern eingeladen. Dieser andre war nun für unsern Musiker der allerfatalste Gegensatz: jenem war von frühester Jugend an das Berühmtwerden so ganz von selbst und kinderleicht gekommen, daß der qualvoll vergebens danach sich Abmühende in den rasendsten Ärger gerade über diese Entgegenstellung verfallen mußte. — Herr Ferdinand Hiller, der Verfasser des oben ange-

zeigten Buches, ist es, dessen Leiden wir uns soeben vorführten: der mühelos, durch den Eigensinn der mit reichster Fülle gerade ihn begabenden Natur zur berauschendsten Berühmtheit gelangte andre war Franz Liszt. Der Vorfall, von dem wir sprechen, ereignete sich im Sommer 1857. Zu welchem Ausbruche seines Ärgers sich Herr F. Hiller, sonst so zahm und geschmeidig, bei dieser Gelegenheit verleiten ließ, werden wir bei näherer Beachtung seines Buches ersehen.

Für jetzt nur noch ein Wort zu Herrn „M. H.", welcher sich um uns das Verdienst erworben hat, durch einen in der Wochenausgabe der „Augsburger Allgemeinen Zeitung" vom 15. Nov. d. J.* zu lesenden Artikel auf das Hillersche Buch aufmerksam zu machen, und da wir hieraus einige lehrreiche Wahrnehmungen gewinnen durften, unsre dankbare Beachtung auf sich gezogen hat. Wir wollen diese Verbindlichkeit durch einige Gegenbelehrungen unserseits zu erwidern suchen. — In betreff eines damals veröffentlichten und nun durch Wiederabdruck in dem angezeigten Buche desselben der Vergessenheit entrissenen Zeitungsartikel des Herrn F. Hiller, läßt Herr M. H. sich folgendermaßen vernehmen:

„Am höchsten rechnen wir dem Verfasser seinen Bericht über das Aachener Musikfest 1857 an, denn hier bewährte er den Mut, den Marx den Musikern abspricht. Es ist keine Kleinigkeit, gegen eine von der breiten Mittelmäßigkeit vergötterte und sich selbst gegenseitig vergötternde Clique aufzutreten, gegen eine Armee von Musikern, die mehr Zeitungsnotizen als Noten schreibt; keine Kleinigkeit, den Koribanten zu sagen, daß sie nur Lärm machen, um die Stimme des Götterkindes zu überlärmen; keine Kleinigkeit, der Sekte die Wahrheit ins Gesicht zu werfen, daß ihr Liszt nicht zu dirigieren verstehe, und daß ihre Musik nur in Ausnahmefällen Musik ist. Die Polemik, die Hiller damals eröffnete, hat heute schon ihre Frucht getragen, und viele von denen, die ihn damals am liebsten gesteinigt hätten, sind heute seiner Meinung." —

Wem nun die genaue Physiognomie der hier berührten Personen und Umstände bekannt ist, der kann am Ende begreifen, daß so etwas, wie das hier Gedruckte, im Gespräche zwischen

* (1867.)

den Herren M. H. und F. Hiller, wenn es vielleicht gilt, einem soeben aus Kalifornien angelangten neuen Zöglinge der Kölner Musikschule sich in einem würdevoll streitbaren Lichte zu zeigen, geredet wird; auch daß etwas derartiges im ermutigenden Briefverkehr untereinander zur Niederschrift gelangt, ist faßlich: daß es aber öffentlich gedruckt wird, können wir nur daraus erklären, daß diese Herren von jener „Armee von Musikern, die mehr Zeitungsnotizen als Noten schreibt", das beruhigende Wissen hegen, daß sie ganz und gar nicht existiert. Denn wäre nur ein schwacher Trümmerrest einer solchen, vom Kölner Falstaff in der großen Schlacht am Niederrhein besiegten Armee wirklich vorhanden, so müßte ihnen doch füglich vor einer von den „Zeitungsnotizen" bangen, welche, nach dem, was sie (wie hier ersichtlich) selbst darauf geben, ihnen doch immer das einzig reale Objekt der Freude und des Leides sind. Wir glauben mit Sicherheit annehmen zu dürfen, daß die Herren schon diesmal sehr überrascht davon sein werden, einen armen Versprengten aus der 1857er Niederlage plötzlich seine Stimme erheben zu hören: denn so sicher wähnten sich die Herren in ihrem stillen öffentlichen Verkehre, daß sie, über den verwunderlichen Erfolg ihrer Heldentaten selbst erstaunt, nun auch finden zu dürfen glaubten, die Tat, welche solch' erstaunliche Erfolge bewirkte, müsse doch allermindestens von dem „Mute" eingegeben gewesen sein, welchen der selige Marx den Musikern, somit sogar sich selbst, absprechen zu müssen vermeinte. Daß hierbei Herr M. H. Wut mit Mut verwechselt, gewinnt somit einen Sinn. Einen Erfolg erlebten die Herren damals auch: der Geifer, zu welchem der Eifer sich in einem für semitische Sprachbedürfnisse organisierten Mundwerke so kräftig schnell umsetzt, ist durchaus widerwärtig; man weicht ihm aus, und wär's nur, um seine Bekleidung davor zu bewahren.

Dennoch dürfte es einmal vorübergehend an der Zeit erscheinen um gewisser gemeinnütziger Zwecke, wie z. B. der Beleuchtung des heutigen deutschen Musikwesens willen, die rechte geiferdichte Tracht anzulegen, um mit diesen Herren ein Wort zu sprechen. Und so möchten wir diesmal Herrn M. H. noch etwa folgende Verwarnungen und Belehrungen zukommen lassen. Vor allen Dingen muß man, wenn man die „Kölner" und die „Augsburger Allgemeine Zeitung" in der Weise zu seiner Ver-

fügung hat, daß irgendwie günstige Berichte über tatsächliche Erfolge der Gegner stets wenigstens mit hämischen Bemerkungen der Redaktion begleitet werden, nicht die Ungereimtheit begehen, diesen Gegnern Berühmtheit durch Zeitungsreklame vorzuwerfen, ohne nicht zugleich nachzuweisen, welches mindestens jenen beiden verbreitetsten deutschen Zeitungen (wir nannten gut gelaunt nur sie) gleich stark gelesenes Blatt ihnen seit Dezennien zu Gebote stehe. Ferner: durch die Unbeteiligung des Gegners am großen Zeitungswesen muß man sich nicht zu der Unvorsichtigkeit verführen lassen, über Dinge zu schreiben, von denen man nichts versteht; oder, wenn das zu Schreibende von solchen eingegeben wird, von denen anzunehmen wäre, sie verstünden etwas, so muß man sich vor Auslassungen hüten, welche vom Gebiete des Sachverständnisses in das des persönlichen Beliebens hinüberspielen: wir meinen, man müsse sich dann ruhig, nicht genial gerieren, weil man sonst auf dem immerhin schlüpfrigen Felde der Unkenntnis nicht weiß, wie es bekommen kann. Daher in allem etwas mehr Maß! Man lobe Herrn F. Hiller, seine Liebenswürdigkeit, seine Sanftmut, seine angenehme Unterhaltung in Gesellschaft, sein fertiges Klavierspiel, seinen regelrechten Taktschlag, seine gediegene Art zu komponieren: auch wird es viele Mitglieder von Gesangvereinen interessieren zu sehen, daß man von der „Zerstörung Jerusalems", den „Psalmen" usw., in welchen sie einmal mitgesungen hatten, auch nach der Zeit noch gedruckt lesen kann: diese Freude darf man dem einen wie den andern bereiten, ohne bei dieser Gelegenheit von „Unsterblichkeit" und dergleichen großen Dingen zu reden; davon sagt sich's leicht, aber was denkt sich der, der es liest? Auch setze Herr M. H. den Leser in betreff seines Gedächtnisses nicht in Verlegenheit: z. B.

„Erinnert sich der Leser, daß er im Verfasser dieser Aufsätze einen tiefen Kenner und Meister seiner Kunst vor sich hat?"

Diese Frage erregt die Verlegenheit, daß man entweder Herrn F. Hiller gar nicht kennt, oder, wenn man ihn kennt, von dem, was Herr M. H. meint, keine Erinnerung haben kann. Alles das sind schädliche Schwächen für den Fall, daß solch' ein Elaborat einmal näher in Betrachtung gezogen wird, wogegen dann der Verfasser eigentlich darauf rechnen müßte, daß dies nicht geschehe. Es geschieht aber doch einmal und wird wieder

geschehen, wenn erneute Veranlassung kommt. Deshalb raten wir denn auch schließlich, daß es immer noch am besten sein dürfte, Herrn F. Hiller, wenn denn doch das Bedürfnis danach mit Naturnotwendigkeit vorhanden ist, cum grano salis zu loben: da uns sehr viele angenehme und treffliche Eigenschaften Herrn F. Hillers bekannt geworden sind, findet uns Herr M. H. gern geneigt, bei solchem Lobe ihn herzlich zu unterstützen; wir hoffen, daß schon bei näherer Beleuchtung des vorliegenden Buches hierzu willkommene Veranlassung geboten sein wird. Nur — den Grund nannten wir — vermeide Herr M. H. den Eifer, rede keine Unwahrheiten nach, setze sich nicht auf das hohe Pferd und versteige sich nicht gar etwa in das Dithyrambische, wo dann das mit zärtlichem Seitenblicke auf den Kölner Freund angezogene „Götterkind" dem tumultuarischen „Koribanten" Liszt gegenüber sich ganz erstaunlich lächerlich ausnehmen muß. So etwas geht nicht, selbst nicht im heutigen musikalischen Deutschland. — Und nun zur Sache, dem literarischen Objekt!

Dieses, ein Buch von zwei Bänden, näher betrachtend, finden wir, daß es Feuilletongeschwätze ist, über das wir nichts zu sagen haben, welches wir aber dem Leser aus vielen Gründen zur Durchsicht, Herrn W. H. Riehl aber im besonderen zur kulturhistorischen Studie empfehlen, und zwar letzteres wegen der verschiedenen feinen Zigarren, die der Verfasser darin bei Rossini raucht. —

III.

Eine Erinnerung an Rossini.

Im Beginne des Jahres 1860 führte ich in Paris, mit zweimaliger Wiederholung, einige Fragmente meiner Opern, zumeist Instrumentalsätze, in der Form eines Konzertes auf. Die Tagespresse erhob dagegen ein größtenteils feindseliges Aufsehen; bald durchlief dieselbe auch ein angebliches Witzwort Rossinis. Dessen Freund Mercadante sollte für meine Musik Partei ergriffen haben; hierüber habe diesen Rossini beim Diner dadurch zurecht gewiesen, daß er ihm von einem Fische nur die

Sauce servierte, mit dem Bemerken: die bloße Zutat gezieme dem, der sich aus dem eigentlichen Gerichte, wie aus der Melodie in der Musik, nichts mache.

Mir war über Rossinis bedenkliche Nachsicht gegen die sehr ungewählte Gesellschaft seines allabendlich stark besuchten Salons mancherlei Uneinladendes berichtet worden: ich glaubte die Anekdote, welche namentlich auch in deutschen Blättern große Freude bereitete, durchaus nicht für unwahr halten zu müssen. Keinerseits ward sie anders als mit Lobsprüchen auf den feinen Geist des Meisters erwähnt. Dennoch hielt es Rossini für würdig, als er davon hörte, in einem Schreiben an einen Zeitungsredakteur sich gegen diese „mauvaise blague“, wie er es nannte, sehr ausdrücklich zu verwahren, und zu versichern, daß er sich kein Urteil über mich anmaße, da er nur zufällig von einem deutschen Badeorchester einen Marsch von meiner Komposition gehört, der ihm übrigens sehr wohlgefallen habe, und daß er zu viel Achtung für einen Künstler hege, welcher das Gebiet seiner Kunst zu erweitern suche, um sich über ihn Scherze zu erlauben. Dieses Schreiben ward auf Rossinis Wunsch in dem bestimmten Blatt veröffentlicht, in den übrigen Zeitungen jedoch sorgsam verschwiegen.

Ich fand mich durch dieses Benehmen Rossinis veranlaßt, bei diesem mich zu einem Besuche zu melden; freundlich wurde ich empfangen, und mündlich von neuem über das Bedauern belehrt, welches jene kränkende Erfindung dem Meister verursacht habe. In der hieran sich knüpfenden längeren Unterhaltung versuchte ich dagegen Rossini darüber aufzuklären, daß jenes Witzwort, selbst so lange ich es als für wirklich von ihm ausgegangen hielt, mich nicht peinlich berührt habe, da ich nun einmal in der Lage sei, durch teils unverständige, teils absichtlich entstellende Beachtung und Besprechung einzelner Ausdrücke in meinen Kunstschriften, zu einer Verwirrung selbst Wohlmeinender über mich Anlaß geworden zu sein, welche ich am geeignetsten nur durch sehr gute Aufführungen meiner dramatisch-musikalischen Arbeiten selbst berichtigen zu können hoffen dürfe; bevor mir diese irgendwo gelungen, ergebe ich mich geduldig in mein sonderbares Schicksal und zürne niemanden, der unschuldig in dasselbe verwickelt werde. Meinen Andeutungen schien Rossini mit Bedauern zu entnehmen, daß ich Grund habe, auch

der deutschen Musikzustände nicht mit Befriedigung zu gedenken, wogegen er eine kurze Charakteristik seiner eigenen künstlerischen Laufbahn dadurch einleitete, daß er mir seine bisher gehegte Meinung mitteilte, es hätte aus ihm das Rechte werden können, wenn er in meinem Lande geboren und gebildet worden wäre. „J'avais de la facilité“, äußerte er, „et peut-être j'aurais pu arriver à quelque chose.“ Aber Italien, so fuhr er fort, sei zu seiner Zeit nicht mehr das Land gewesen, wo ein ernsteres Streben, namentlich gerade auf dem Gebiete der Opernmusik, angeregt und unterhalten hätte werden können: alles Höhere sei dort gewaltsam unterdrückt, und das Volk eben nur auf eine Schlaraffenexistenz angewiesen gewesen. So sei auch er in seiner Jugend im Dienste dieser Tendenz unbewußt aufgewachsen, habe nach links und rechts greifen müssen, um eben nur zu leben zu haben; als er mit der Zeit in bessere Lage geraten, sei es für ihn zu spät gewesen; er würde eine Mühe haben aufwenden müssen, welche im reiferen Alter ihm beschwerlich gefallen wäre. Somit möchten ernstere Geister mild über ihn urteilen; er selbst beanspruche nicht unter die Heroen gezählt zu werden; nur sei es ihm aber auch nicht gleichgültig, wenn er so niedrig geachtet werden sollte, daß er unter die schalen Verspötter ernster Bestrebungen gehören könnte. Deshalb denn auch sein Protest.

Hiermit, und durch die heitere, doch ernstlich wohlwollende Art, in welcher Rossini sich ausgesprochen hatte, machte er den Eindruck des ersten wahrhaft großen und verehrungswürdigen Menschen auf mich, der mir bisher noch in der Kunstwelt begegenet war.

Habe ich ihn seit jenem Besuche nicht wieder gesehen, so sind mir doch noch Erinnerungen an ihn geblieben.

Zu einer französischen Prosaübersetzung mehrerer meiner Operndichtungen arbeitete ich ein Vorwort aus, in welchem ich eine übersichtliche Darstellung der in meinen verschiedenen Kunstschriften entwickelten Gedanken, namentlich über das Verhältnis der Musik zur Dichtkunst aufzeichnete. Bei der Beurteilung der neueren italienischen Opernmusik leiteten mich hierin namentlich die so bezeichnenden, auf eigenste Erfahrung begründeten Mitteilungen und Äußerungen Rossinis aus dem oben angeführten Gespräche. Gerade dieser Teil meiner Abhandlung ward zu einer andauernden, bis auf den heutigen Tag unter-

haltenen Agitation der Pariser musikalischen Presse gegen mich hervorgezogen. Ich erfuhr, daß der greise Meister in seinem Hause fortgesetzt mit Berichten und Vorstellungen gegen meine angeblichen Angriffe auf ihn belagert war; der Erfolg zeigte, daß es nicht gelang, ihn zu einer, von jenen ersichtlich gewünschten, Erklärung gegen mich zu bestimmen; ob er sich durch täglich ihm vorgebrachte Verleumdungen über mich betroffen fühlte, ist mir unklar geblieben. Von Freunden wurde ich gebeten, Rossini aufzusuchen, um ihm die richtigen Belehrungen in betreff jener Agitation zu verschaffen. Ich erklärte: nichts tun zu wollen, wodurch neuen Mißverständnissen Nahrung gegeben werden dürfte; sehe Rossini nicht in seiner eigenen Weise auch hierin klar, so werde ich unmöglich in meiner Weise ihm Klarheit verschaffen können. Nach der Katastrophe, welche im Frühjahre 1861 bei seiner Pariser Aufführung meinen „Tannhäuser" betroffen, bat mich auch Liszt *, welcher kurze Zeit darauf nach Paris kam und öfter freundschaftlich mit Rossini verkehrte, diesem, der allem mir feindseligen Andringen gegenüber sich immer doch freundlich standhaft gehalten habe, durch einen Besuch auch die letzte etwa ihm erregte Wolke in meinem Betreff zu zerstreuen. Auch jetzt fühlte ich, daß es nicht an der Zeit sei, durch äußerliche Bezeugungen tiefer liegende Mißstände

---

* Beiläufig sei hier, zur weiteren Berichtigung neuester Erfindungen auf Rechnung Rossinis, erwähnt, daß Liszt mir bereits vor vielen Jahren erzählte: er habe, als er einst eine seiner frühesten stark exzentrischen Jugendkompositionen dem Meister vorgelegt, von diesem die ergötzliche Belobung erhalten: das Chaos sei ihm noch besser gelungen als Haydn. Es zeugt nun von wenig Verehrung, wohl aber von einem sehr ungebildeten Geschmack, diesen wirklich geistvollen Scherz Rossinis, wie dies eben neuerdings an dieser Stelle geschah, dahin zu verderben, daß dem Meister die Platitüde unterlegt wird, gesagt zu haben: das Haydnsche Chaos gefalle ihm besser, wobei außerdem die Wiederholung des so oft verbrauchten Witzes mit dem „l'autre me plaît davantage" unehrerbietigerweise dem Gefeierten noch zur Last gelegt wird. Daß die Anekdote aus der frühesten Jugendzeit Liszts in dessen „Abbé"-Zeit versetzt wurde, gehört schließlich zu den das Andenken Rossinis so übel behandelnden Leichtfertigkeiten, welche, wenn sie unberichtigt blieben, den ehrwürdigen Meister, welcher Liszt stets mit Freundschaft und wirklicher Hochachtung ergeben war, leicht einer sehr bedenklichen Duplizität schuldig erscheinen lassen könnten.

beseitigen zu wollen, und jedenfalls blieb es mir zuwider, hier wie dort Veranlassung zu irrigen Deutungen zu geben. Nach Liszts Abreise überschickte mir Rossini aus Passy durch einen Vertrauten die bei ihm hinterlassenen Partituren meines Freundes, und ließ hierbei mir sagen, daß er gern selbst persönlich diese überbracht hätte, wenn sein übles Befinden ihn jetzt nicht an seine Wohnung fesselte. Und selbst jetzt noch blieb ich bei meinem früheren Entschlusse. Ich verließ Paris, ohne Rossini wieder aufgesucht zu haben, und nahm es somit über mich, den Selbstvorwurf wegen meines schwierig zu beurteilenden Betragens gegen den von mir so wahrhaft verehrten Mann zu ertragen.

Später erfuhr ich zufällig: ein deutsches Musikblatt („Signale für Musik") habe um jene Zeit einen Bericht über einen letzten Besuch gebracht, welchen ich, nach dem Durchfall meines „Tannhäuser", im Sinne eines verspäteten „pater peccavi" Rossini abzustatten für gut gehalten. Auch in diesem Berichte war dem greisen Meister eine witzige Antwort zuerteilt worden; auf meine Versicherung, daß ich durchaus nicht alle Größen der Vergangenheit niederzureißen gesonnen sei, habe nämlich Rossini mit feinem Lächeln erwidert: „Ja, lieber Herr Wagner, wenn Sie das könnten!"

Ich hatte nun zwar wenig Aussicht, auch diese neue Anekdote von Rossini selbst dementiert zu sehen, da nach früher gemachter Erfahrung gewiß dafür gesorgt war, daß ihm jetzt dergleichen auf seine Rechnung laufende Geschichtchen nicht mehr bekannt würden; dennoch fühlte auch ich bisher mich nicht veranlaßt, hierin etwa für den Verleumdeten, welcher in meinen Augen offenbar Rossini war, einzutreten. Da nach dem kürzlich erfolgten Dahinscheiden des Meisters sich aber von allen Seiten Neigungen zur Veröffentlichung biographischer Skizzen über ihn kundgeben, und, wie ich leider wahrnehme, dies vor allen Dingen mit dem Eifer geschieht, allerhand Geschichtchen, gegen welche der Tote nun nicht mehr protestieren kann, mit gutem Effekt anzubringen, so glaube ich meine wahre Verehrung des Verewigten für jetzt nicht besser bezeugen zu können, als indem ich durch die Mitteilung meiner Erfahrungen in betreff der Glaubwürdigkeit der von Rossini berichteten Anekdoten zur historischen Würdigung dieser Berichte beitrage.

Rossini, welcher seit langer Zeit nur noch dem Privatleben

angehörte, und hierin mit der sorglosen Nachsichtigkeit des heiteren Skeptikers nach allen Seiten hin sich benommen zu haben scheint, kann der Geschichte wohl in keiner falscheren Gestalt überliefert werden, als wenn er, einerseits zum Heros der Kunst gestempelt, anderseits zum leichtfertigen Witzmacher herabgewürdigt wird. Sehr fehlerhaft würde es sein, wenn, nach Art unsrer heutigen so sich nennenden „unparteiischen" Kritik, für Rossini eine mittlere Stellung zwischen diesen beiden Extremitäten gesucht würde. Richtig dagegen würde Rossini nur beurteilt werden, wenn eine geistvolle Kulturgeschichte unsres bisher verlaufenden Jahrhunderts versucht würde, in welcher, statt der üblichen Tendenz, der Kultur desselben den ausschließlichen Charakter eines allgemein blühenden Fortschrittes beizulegen, endlich nur der wirkliche Verfall einer älteren zartsinnigen Kultur in das Auge gefaßt werden sollte; würde dieser Charakter unsrer Zeit richtig gezeichnet werden, so wäre nicht minder richtig auch Rossini die ihm gebührende wahre Stellung in ihr anzuweisen. Und diese Stellung würde nicht gering zu schätzen sein; denn mit dem gleichen Werte, mit welchem Palestrina, Bach, Mozart ihrer Zeit angehörten, gehört Rossini der seinigen an; war die Zeit jener Meister eine hoffnungsvoll strebende und aus ihrer vollen Eigentümlichkeit neugestaltende, so müßte die Zeit Rossinis etwa nach den eigenen Aussprüchen des Meisters beurteilt werden, welche er gegen diejenigen tat, denen er Ernst und Wahrheit zutraute, sehr vermutlich aber dann zurückhielt, wenn er sich von den schlechten Witzreißern seiner Parasitenumgebung belauscht wußte. Dann, aber auch nur dann, würde Rossini in seinem wahren und ganz eigentümlichen Werte zu erkennen und zu beurteilen sein; was diesem Werte an voller Würde abginge, würde nämlich weder seiner Begabung, noch seinem künstlerischen Gewissen, sondern lediglich seinem Publikum und seiner Umgebung in Rechnung zu bringen sein, welche gerade ihm es erschwerten, über seine Zeit sich zu erheben, und dadurch an der Größe der wahrhaften Kunstheroen teilzunehmen.

Bis der berufene Kunsthistoriker hierfür sich findet, mögen denn wenigstens die Beiträge zur Berichtigung der Späße nicht unbeachtet bleiben, welche gegenwärtig, als Schmutz statt der Blumen, in das offene Grab des Verewigten gestreut werden.

IV.

Eduard Devrient.

„Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy."

Ein sonderbares Buch, welches seine Entstehung augenscheinlich einer Übereilung verdankt, obwohl die Erinnerungen an den dahingeschiedenen Freund des Verfassers wiederum etwas spät kommen und jedenfalls zur rechten Zeit einen besseren Effekt gemacht hätten.

Wäre dieses Elaborat nämlich kurz nach dem Tode Mendelssohns erschienen, so würde vom Leser in der ersten Ergriffenheit eben nur der gute Wille, der bei dieser Abfassung mindestens in betreff ihres Gegenstandes unverkennbar vorgeherrscht, zur Beachtung gekommen sein, wogegen das Buch als solches füglich übersehen worden, und das etwas zu korrekte Handlungsdienerdeutsch, in welchem es abgefaßt ist, nicht sonderlich aufgefallen wäre. Nach einundzwanzig Jahren der Pflege teurer Erinnerungen hätten diese nun aber wohl um etwas schrift- und druckwürdiger abgefaßt sein sollen, und wir müssen deshalb auf eine aufregende Veranlassung schließen, welche mit einer Art von Plötzlichkeit den Verfasser zu der Herausgabe dieser „Erinnerungen" bestimmte. Hiervon findet man nun wiederum keine rechte Spur in dem Buche selbst, und wir müssen deshalb auf allerhand eigentümliche Vermutungen verfallen.

Vielleicht leitet uns hierbei das ersichtliche Bemühen des Autors, seinem frühe dahingeschiedenen Freunde Mendelssohn eine vorzügliche Bestimmung zum dramatischen Komponisten zuzusprechen; da dieses nicht leicht war, weil in Wahrheit Mendelssohn zur Erfüllung einer solchen Bestimmung nicht gelangt ist, tritt Herr Devrient nun mit einer glücklichen Reihe von Erinnerungen ein, aus welchen uns klar gemacht wird, daß *er* eigentlich der dramatische Genius seines Freundes war, an welchen dieser sich auch jederzeit in der ihn peinigenden dramatischen Frage um Raterteilung wendete. Sehr belehrend ist es nun, zu ersehen, wie trotz dieses stets bereiten Rates, und trotz jener

unleugbaren Bestimmung, so glücklich verteilt unter die beiden Freunde, es zu der so heiß ersehnten Oper nicht kommen sollte. Da im ganzen aber mit der Darstellung selbst auch dieses sonderbar unproduktiven Verhältnisses der vorzügliche Beruf Mendelssohns bewiesen werden soll, so dürfen wir einsehen, daß dieses Kunststück nur durch eine höchst fesselnde Dialektik und bestechende Stilistik hätte gelingen können; eine solche Verwendung seiner geistigen Kräfte versagte sich nun aber Herr Devrient, woran, wie zu vermuten wäre, die offenbare Übereilung, zu welcher ihn ein leidenschaftlicher Entschluß drängte, die Schuld getragen haben mag. Welches die Veranlassung zu diesem unverkennbar übereifrigen Angriffe der vorliegenden Erinnerungsausarbeitung gewesen sein mag, ob der Unmut über die Erfolge Offenbachs oder etwas andres, wünschen wir hier nicht zu untersuchen, können jedoch auf eine große Lauterkeit der Motive nicht schließen, da hingegen die gute, einfach edle Sprache einer Berichtigung, welche Frau Therese Marx zum Schutze des in diesen „Erinnerungen", wie sie vermeint, entstellten Andenkens ihres verstorbenen Gemahls abgefaßt und veröffentlicht, in uns sogleich die entgegengesetzte Überzeugung von der wahrhaftigsten Reinheit der hierzu sie veranlassenden Beweggründe erweckt hat. Demnach wollen wir hier nur unser Bedauern darüber aussprechen, daß einmal wieder ein Buch, welches seinem Gegenstande nach genügend interessiert, um mannigfach gelesen zu werden, namentlich wohl in Berlin, in einem so würdelosen Stil abgefaßt ist, daß, wenn die hierin sich kundgebende Verhunzung der deutschen Sprache so unbeachtet und ungerügt, wie dieses gegenwärtig auch diesem Buche wiederum gestattet ist, fortfährt, es sich behaglich zu machen, der gänzliche, wirklich skandalöse Verfall unsrer Literatur zu befürchten steht. Wir fühlen uns daher gedrängt, mit dem folgenden, statt einer Kritik dieser „Erinnerungen" selbst, nur einen Auszug der beim Durchlesen dieses Buches von uns angemerkten Vernachlässigungen und Entstellungen der deutschen Sprache zu geben, in welchen sie von dem Erinnerungsvollen abgefaßt, und dem Andenken seines berühmten Freundes nach einundzwanzigjähriger Aufbewahrung nachgeworfen werden.

Daß sich die aus schlechten Zeitungen endlich auch in die Bücherliteratur eingedrungenen, bereits ganz gebräuchlich ge-

15*

wordenen Verstümmelungen der Wörter, namentlich der Zeitwörter, auch in den „Erinnerungen" des Herrn Devrient zutraulich eingebürgert haben, ersieht man mit dem ersten Blicke. „Vorragend" (S. 4, 94 u. a. O.) statt: hervorragend; „üben, Übung" statt: ausüben, einüben, Einübung usw. (S. 33, 48, 60 u. a. O.); „fürchten" statt befürchten (S. 65 u. a. O.); „drohen" statt: androhen, bedrohen (S. 48 u. a.); „wirken" statt: bewirken S. 42 u. a.); „ändern" statt: verändern (S. 156 u. a.); „Dringen" statt: Andringen (S. 212); „merklich" statt: bemerklich (S. 238, 266 u. a.); „hindern, Hinderung" statt: verhindern, Verhinderung oder Hindernis (S. 32 u. v. a. O.); „geladen" statt: eingeladen; vor allem aber „sammeln" für: versammeln, sind dem Verfasser sehr beliebt; das letztere wird z. B. regelmäßig angewendet, wenn ein Orchester (S. 13), eine „Zahl (statt: Anzahl) von Mitgliedern" (S. 19), ein Chor (S. 227), oder gar ein „Trauerzug" (S. 287), nach Devrients Ausdruck „gesammelt werden" oder auch „sich sammeln", was dann immer eine nun eintretende Andacht, wenn nicht gar etwas einer Geldkollekte ähnliches zu erwarten verführt. — Da gegenwärtig, namentlich von dem Publikum der Leser solcher interessanter Künstlerbücher, wohl nur das beachtet zu werden scheint, was man schon von selbst versteht, also das eigentliche „Selbstverständliche" so macht der Unfug, welchen solche Wortverstümmelungen anrichten, gewiß auch einen zu wenig störenden Eindruck, als daß in betreff der „Erinnerungen" des Herrn Devrient davon erst viel zu reden sein dürfte. Lehrreicher für die Beurteilung der vorliegenden Stilart sind dagegen die Fälle sinnloser, eigentlich unsinniger Anwendung, Verdrehung und Zusammenfügung von an sich unauffälligen oder unverstümmelt gelassenen Worten, wodurch im allgemeinen für den tiefen Grad der Bildung der Verfasser Zeugnis abgelegt, im besonderen aber für eine normale und gesunde Auffassung des Geschriebenen von seiten des Lesers Unverständliches und Irreleitendes gegeben wird. Hiervon nun folgende Beispiele.

(S. 5), Die „Herausgabe" usw. „unternahm eine Ausdehnung". — (S. 12) „Die Musik war" usw. „die komischen Momente benutzend". — (S. 14) „gemütwarm", etwa wie: gehirnweich. — (S. 16) Ein „verpflichteter Einfluß". — (S. 18) Ein „nichtsverlierendes Gedächtnis" für: ein Ge-

dächtnis, aus welchem sich nichts verliert. Ebendaselbst: „mir machte sie seinen Beruf überzeugend", statt: sie überzeugte mich von seinem Berufe. — (S. 29) „der verständnisvolle Ausdruck der singenden Personen", statt: der (vermutlich dramatische) Verstand, welchen er in der Wahl des Ausdruckes für die singenden Personen zeigte; denn „verständnisvoll" ist der Verstehende, nicht das „Zuverstehende". — (S. 30) „bewahrenswerte Melodien". Vor was sind diese zu „bewahren"? — (S. 33) „Recht von Herzen gefiel die Oper nicht". Man liebt etwas von Herzen, aber nichts kann uns von Herzen gefallen. Hierzu (S. 40): Dieses „machte ihn Felix sehr lieb" (Nähmamselldeutsch). — Ebendaselbst: „Ein sehr musikalisch begabter Student"; warum nicht gleich österreichisch: „Sehr ein musikalisch begabter Student"? — (S. 35) „Offenbar zeigte dies Charakterstück den klärenden Wendepunkt in Felix Kompositionsvermögen". Ein Vermögen mit einem Wendepunkte, und noch dazu einen klärenden? Offenbares Ladendienerdeutsch! — Ebendaselbst: „Seine charakteristische Kraft" (soll vermutlich heißen: seine kräftige Fähigkeit zu musikalischem Charakterisieren?) „war in einem gewaltigen Entwicklungssprunge erstaunlich gewachsen!" Vermutlich: durch einen Sprung, welchen er in seiner Entwicklung gemacht, war diese Fähigkeit erstarkt? Denn ein Sprung kann, außerdem was sonst noch dadurch zu erreichen ist, stärken (etwa die Muskeln), nicht aber allgemein wachsen machen. Ein andres Mal (S. 38) hat „Felix' Entwicklung einen auffallenden Ruck bekommen", an welchem noch dazu B. Marx „Anteil hatte". Vermutlich hatte dieser beigetragen (Beitrag und Anteil sind aber verschieden), und zwar zu irgend einem förderlichen Vorgange in jener Entwicklung, gewiß aber nicht zu einem „Rucke" (Handlangerdeutsch) derselben, denn eine Entwicklung rückt nicht, eben weil sie sich ent-wickelt. — (S. 35) „Das leise Gefühl" statt: das zarte Gefühl. Man sagt: ein leises Gehör, weil dieses das Leise vernimmt. — (S. 36) Ein „Durchbruch der Selbständigkeit". Eine Selbständigkeit „bricht" weder durch noch hervor (wiewohl das letztere immerhin deutscher wäre), sondern sie tritt hervor, einfach, ohne alles Brechen. Der Verfasser liebt aber den „Durchbruch" sehr, wie er diesen auch wiederholentlich (z. B. S. 189) an Felix wahrnimmt; allerdings mag er ihn gern dem „Durchfall" vorziehen,

mit welchem jener eine bedenkliche Verwandtschaft aufzeigt. — Ebendaselbst: „Er suchte seinen Lehrer zu begüten", statt: begütigen; etwa wie „beruhen" statt: beruhigen. — (S. 38) „Dieser Umgang reichte nicht in den Salon des Hauses". Doch wenigstens, wenn einmal ein Umgang „reichen" soll, dann „bis" in den Salon? Immerhin finden wir dieses Verbum verständlicher in: „Reich' mir die Hand, mein Leben!" angewendet. — (S. 40) Professor Gans „dominierte mit seiner breiten Sprache das Gespräch". Der Eifer eines andern Hausgastes „unterhielt die Unterhaltung". — (S. 42) „entsteht" eine „dramatische Behandlung", namentlich durch die Hilfe „einschlagender Chöre", und „dies alles wirkte Staunen". — (S. 46) „Ich war jung genug, daß" statt: „um"; worauf überhaupt ein merkwürdig konstruierter Satz folgt, welcher nachzulesen sein dürfte. — (S. 47) „In solchem Spaß gipfelte bei ihm Zärtlichkeit" usw. Ebendaselbst: „Erfindungskraft für den Eindruck" (?). — (S. 48) „Unsre Gesangsübungen" (jedenfalls Solfeggien u. dgl. unter der Leitung eines Gesanglehrers? — Nein) „der Bachschen Passion" (hm!) „nahmen" (was?) „weiteren Fortgang". (Vermutlich dem Diensttagebuche der alten Aufwärterin der Singakademie entnommen.) Ebendaselbst: „ein so weltfremdes Werk". Weniger poetisch, aber sinnvoller wäre: ein unsrer Zeit so entfremdetes Werk. Aber das ist für den Schwung des Devrientschen Ausdruckes zu umständlich. Auch (S. 49): das Berliner „Herkommen aus den Angeln heben" ist mindestens Hamletisch zu denken, da es doch unmöglich der Handwerkersprache entnommen sein kann, was übrigens auch wiederum denkbar wäre. — (S. 55) „wo er auf einem Sofa niedersaß" statt: sich niedersetzte. — (S. 63) „Er hat in seinem Leben kein Meisterstück der Direktion geliefert, als" (für: wie) „dieses"; fehlt nur noch: „allein", um über des Verfassers Gesinnung eine vermutlich unwillkommene Klarheit aufkommen zu lassen. — (S. 64) wird „vorausempfunden, daß es nötig ist, den Taktstock zu gebrauchen". — (S. 65) „Musik der Neuzeit", vermutlich entsprechend einer „Altzeit", wie „Neustadt" einer „Altstadt". Ebendaselbst: „der Stimmklang hochgebildeter Dilettanten". Niedriggebildetes Rezensentendeutsch! — (S. 66) „In dem Bildungskreise Berlins", ungefähr wie: in der Kleidungsherberge, statt: Schneiderherberge.

Auch war eine „Aufführung" „überfüllt". — (S. 68) „Mendelssohn hat den tiefsinnigsten Komponisten wieder in lebendige Wirkung gesetzt". Dann sollte er, ebendaselbst, „seinem Vater erweisen" (etwa: sich dankbar oder dgl.? Nein! Sondern:) „daß" usw. Also: er sollte ihm beweisen. „Erweisen" kommt noch öfter vor (z. B. S. 94 u. a. a. O.), scheint also den Verf. sehr hübsch zu dünken. — (S. 69) „seine notenmäßige Auffassung". Er faßt also nach Art der Noten auf? — Ebendaselbst: „Zur Stelle nachspielen". Er holt also nach, was er bei einer Stelle zu spielen vergessen hatte? — (S. 72) Einen „dunklen Punkt hatten die Verhältnisse genährt". Der Verfasser kennt demnach eine Nahrung für Punkte? — (S. 73) „Eine Äußerung, die ihm gegen den Strich ging" (Kutscherdeutsch), „konnte ihn ganz abwendig machen". Von wem? Etwa von der „Äußerung"? Oder so allgemeinhin abwendig? — (S. 76) „Gefallsames". Höchst neu; bedeutet vermutlich: auf bloßes Gefallen Berechnetes? Somit könnte man, dem entgegengesetzt, auch etwas „Durchfallsames" schreiben? — (S. 91) „Mir klang der bedeutende dramatische Beruf des Komponisten aus jeder Note". Ein Beruf kann nicht klingen, selbst nicht Herrn D. erklingen; vielleicht aber der Anruf des Operntext verlangenden Felix? — (S. 93) „Er verlangte, ich sollte mich dispensieren lassen vom Hofkonzerte". Judendeutsch, statt: mich vom Hofkonzerte dispensieren lassen. — (S. 49) Ein „von Freundesteilnahme getragener Verlauf", nämlich „eines Festes". — (S. 96) „Seine Pflichten für die Oper". Pflicht „für etwas" ist überhaupt sehr beliebt. (Vgl. S. 228 u. a.) — (S. 112) „Er lenkte nach Deutschland", nicht einmal „ein" oder „um"; sondern einfach: „er lenkte", ungefähr wie in: „der Mensch denkt" usw. — (S. 144) „Ein ausgedehntes Personal" — (vermutlich durch die Folter). — (S. 145) Eine „Einrichtung" war „eingewöhnt". (S. 164) „Mendelssohnbriefe", wie: „Devrienttexte". — (S. 215) „Unnachlaßliche Energie" scheint eine Energie, welche im Mendelssohnschen Nachlaß nicht aufgefunden wurde. — (S. 216) „Er versprach, über sein Vermögen zu" (was? — einfach:) „tun". — (S. 217) Es war „wenig mit ihm aufzustellen" (vermutlich: Theaterkulissen?) — Ebendaselbst: „Felix war mit der Farbe herausgegangen". — Dies läßt auf einen sonderbaren, uns un-

bekannt gebliebenen Auftritt schließen. — (S. 218) „Dichtwerk", nach der Analogie von: Machwerk. — Ebendaselbst: die „Aufschubsabsichten Tiecks" nach dem Begriff von „Schubsmaßregelung" konstruiert; gewiß meint aber der Verfasser „Aufschiebungsabsichten": immerhin hübsch! — (S. 219) „die wörtliche Verständlichkeit". Vermutlich die Eigenschaft eines Gedichtes, welches gemäß dieser wörtlich, nicht allegorisch zu verstehen ist? Bleibt aber unverständlich, wörtlich wie unwörtlich. — (S. 222 auch 224) „Verlebendigung", aus „Belebung" und „Veranschaulichung" sinnreich komponiert: „Versterblichung" finden wir dagegen nicht. — (S. 224) Der Verfasser ist „in einen Rausch der Erhabenheit" versetzt; hiergegen läßt sich nicht viel sagen, da wir diesen Zustand nicht kennen, wogegen Herr D., seiner eigenen Versicherung nach, sich persönlich darin befunden hat. — (S. 226) „Vornahmen des Winters", statt: Unternehmungen für den Winter. — (S. 243) wird Felix „komplett berlinschen", — auch „nahm er unsre Sorgen wie seine eigenen". Wo tat er sie hin? — (S. 244) „Überkommt" den Verfasser „eine Überzeugung". — (S. 258) „Wenn man dies Drängen um einen Operntext übersieht". Gern übersehen wir dieses, um es, namentlich von dem Verf. dargestellt, nicht überblicken zu müssen. — (S. 264) „traf" der Verf. „ein Gewandhauskonzert", man erfährt nicht, ob auf dem Schießstand, oder in der Lotterie? Leid tut es uns nur um die „neunte Symphonie", welche er „darin" ebenfalls „traf". — (S. 266) „Obschon ich mich schon" ist vermutlich der leidenschaftlichen Übereilung des sich erinnernden Verfassers nachzusehen. — (S. 267) „komponibel". Kaufmannsdeutsch, unverständlich nach „kompatibel" gebildet. — (S. 276) „Wir sahen ihn viel in unserm Hause oder in befreundeten" (vermutlich: andern Häuser?). — (S. 277) „Die Verkürzung von zwei englischen Musikern" scheint (wie zuvor bei dem „ausgedehnten Personale") auf eine grausame Verstümmelung zu deuten, von welcher wir durch Kriminalakten keine Kenntnis erhalten haben. Hieran dürfte sich das sehr Bedenkliche schließen, was schon (S. 38) in betreff des Erscheinens von B. Marx im Mendelssohnischen Hause berichtet wird, wo es heißt: „trotz des ungelenken Benehmens seiner untersetzten Gestalt, seiner kurzen Pantalons und großen Schuhe". Ist es nämlich von vornherein

auffallend, daß eine „Gestalt" ein „Benehmen" haben soll, so können wir doch in betreff des Pantolons und der Schuhe einzig vermuten, daß der Verfasser hier „Benehmen" in einem ganz andern Sinne meint, als allerdings das Epitheton „ungelenk" es zuerst voraussetzen läßt. Beim Erscheinen in einem fremden Hause kann uns nämlich recht füglich die Befangenheit, die Scheu, die Sorge usw. benommen werden, und es könnte ein Akt des „Benehmens" dieser Gemütszustände zu denken sein; durch eine solche Annahme der Bedeutung des auffälligen Wortes würde nun aber wiederum dem Satze eine Bedeutung gegeben werden, welche auf eine recht unschickliche Behandlung des verstorbenen Marx in dem gewiß höchst wohlanständigen Mendelssohnschen Hauses schließen ließe. Jedenfalls ist es fatal, daß der Verfasser dieser „Erinnerungen" durch seine sonderbaren Ausdrücke zu solcher Zweideutigkeit Veranlassung gab, und es zeugt dafür, daß es nicht gut ist, wenn ein Theaterdirektor nicht andres als etwa wiederum nur von ihm selbst beeinflußte Theaterjournale liest; denn sein Stil gewinnt dadurch nicht einmal die Sicherheit, welche zur Schilderung der Vorgänge in einem reichen jüdischen Bankierhause genügt.

Wenden wir uns aber nun, wenn dieser Auszug Devrientscher Stileigentümlichkeiten (wir versichern, daß wir eben nur einen Auszug aus den von uns gemachten Notationen geben!) nicht schon über die Gebühr ermüdet und verdrossen haben sollte, schließlich noch zu einer Auswahl solcher Stellen, welche uns die Besonderheit und Mißverständlichkeit der ganzen Satzbildung des Verfassers erkennen lernen lassen. — Hier bemerken wir nun zunächst, welchen großen Schaden der, an und für sich durch falsche Verwendung von Worten so sehr erschwerten Verständlichkeit der Phrasen, noch die sonderbare Interpunktation des Verfassers zufügt. Das Komma wendet er sehr ungerne, das Kolon jedoch mit großer Vorliebe, aber nur am falschen Orte an. So z. B. (S. 229) in dem Satze: „er hatte ihm die Ehre erzeigt: ihn in den Orden" usw. „aufzunehmen". — Auch das „und" läßt Herr D. gern aus, vorzüglich da, wo es durchaus notwendig ist. Z. B. (S. 275): „Felix ging an den Rhein zu den Musikfesten", (und? — nein, einfach:) „wieder zurück nach Leipzig, den Elias fertig zu machen, den er" usw. — Alle die mit dem Vorangehenden bezeichneten Stilsonderbar-

keiten des Verfassers bilden nun aber in ihrem recht unbefangenen Zusammenwirken folgende Sätze, welche wir ebenfalls aus den vielen von uns angemerkten auf das Geratewohl ausziehen.

Seite 189: „Der Vorsatz, den jeder gutgeartete Mensch vom Grabe eines verehrten Toten mitnimmt: in seinem Sinne fortzuleben, mußte bei Felix um so entschiedener in dem Gedächtnis seines Vaters“ (der Verstorbene hat also noch ein „Gedächtnis“) „zur Herrschaft kommen, und“ (dem vorangehenden „um so“ ist demnach das entsprechende „als“ abgeschnitten) „die Überzeugung, daß er nur durch Erfüllung des väterlichen Wunsches den neuen gemütlichen Anhaltspunkt“ (also nicht einen Anhaltspunkt für sein Gemüt, — immerhin schlecht! — sondern einen wirklich gemütvollen Anhaltspunkt?) „für sein Leben gewinnen könne, kam in den zehn Tagen, die er noch im Trauerhaus weilte“ (statt: verweilte), „bei ihm“ (vermutlich in der Gegend, wo das Gemüt sitzt?) „zum Durchbruch“, womit denn zweimal in diesem Satze es zu etwas „kommt“, nämlich einmal zur „Herrschaft“, und schließlich zu dem so sehr beliebten „Durchbruch“. — Diese selbe Seite (auf welcher Felix gelegentlich auch seinen Jugendfreund David für das Orchester „anwirbt“) gibt uns zu lesen: „der Verlauf des Winters brachte dem Gewandhauspublikum überraschende Kunstgenüsse, in teils dort noch nicht aufgeführten Werken, teils in neuer Auffassung und immer aufs feinste ausgefeilter Aufführung schon bekannter“. Daß Kunstgenüsse in Werken, etwa wie Gefrorenes in Eisbechern, gebracht werden, ist nicht minder seltsam, als das verlegene Spiel der Partikelnstellung sonderbar graziös. — Dann (S. 192): „Er opferte dafür einen Reiseplan in die Schweiz und das Seebad in Genua“ (wahrscheinlich: auf? oder so schlechtweg, wie Abraham seinen Sohn Isaak dem Herrn opferte?). „Vergolten wurde ihm dies Opfer nicht nur durch den Erfolg seiner Bemühung um den Cäcilienverein und durch den, ihm sehr werten Umgang mit Ferdinand Hiller, der eben wieder in seiner Vaterstadt weilte“, (nun kommt doch das dem „nicht nur“ entsprechende „sondern?“ — Dies scheint aber durch F. Hillers „Weilen“ in Frankfurt, wo er vermutlich über die Gebühr lange sich aufhielt, in Vergessenheit geraten zu sein; denn der Verfasser fährt fort, und

zwar nach einem einfachen, diesmal demnach aber nicht gänzlich verschmähten Komma:) „nein, er sollte hier die Erfüllung von seines Vaters Wunsche finden". Wobei wiederum merkwürdig ist, daß Felix für seinen Vater die Erfüllung von dessen Wunsche „findet", welche er doch jedenfalls selbst nur herbeiführen konnte; das hätte aber den Satz umständlich gemacht und ihm den poetischen Nimbus genommen. — Ferner (S. 228): „Er gab ein letztes Konzert: den Lobgesang mit Klavierproduktionen". — (S. 231): „Moscheles trat noch für Klavierspiel (,) und nach Polenz Tod:" (also Kolon) „Böhm für Gesang ein", (folgt ein einfaches Komma) „und andre Hilfslehrer". (Punktum. Wir haben vermutlich zu ergänzen, daß diese andern Hilfslehrer auf irgend eine Weise auch noch eintraten.) — (S. 240): „So konnten wir manche Sorge" (gegenseitig, oder unter uns?) „austauschen," (sogleich darauf:) „manche Mäkelei an der szenischen Anordnung". (Diese wird also auch „ausgetauscht"; wer denkt da nicht an ein Gespräch von Hamburger Schiffsmäklern?) — (S. 71): „Die Liebe zu seinen Schwestern war von der zärtlichsten Vertraulichkeit, was in Beziehung auf seinen Bruder jetzt noch der trennende Unterschied der Jahre hinderte". (Ein höchst bedenklicher Satz!) — (S. 29): „Der Stoff der Oper — im Dorfbarbier schon benützt und" (ohne vorangehendes Komma, also ebenfalls im Dorfbarbier) „sehr bekannt — eignet sich nur zu einer komischen (Episode? Nein:) Katastrophe". Weiter kommt eine „verstellte Vergiftung" vor, also wie: verstellte Freundlichkeit, wo sich der Haß als solche stellt; welcher Zustand gibt sich nun aber durch Verstellung als Vergiftung aus? — — — Man ersieht, welchen Nachteil es für Herr D. hatte, daß er so lange Zeit nur noch mit den talentlosen Schauspielern umging, deren einzige Akquisition und Erhaltung ihm anderseits für die Bewahrung des Mustercharakters seines Theaters so notwendig dünkte: selbst die autoritätgesteifteste Haltung der eigenen Person schützt nicht auf die Dauer vor einem solchen Einflusse, wie wir denn nun an der, von deutlich erkennbarem Kulissenjux behafteten, Sprache dieser „Erinnerungen" es ersehen müssen.

Hiervon schließlich noch folgende zwei Aufführungen. —

(S. 66): „Ich war mir bewußt, daß der Eindruck, den der Vortrag des Jesus hervorbringt, wesentlich über den Eindruck

des ganzen Werkes entscheidet; auch hier sind alle Dinge zu ihm geschaffen." (??) „Mir galt es" (was?) „die größte Aufgabe, die einem Sänger werden kann. Mich beruhigte (es?), daß die Partie" usw. „und so konnte ich, getragen von dem Total" (sehr beliebt!) „der Aufführung, aus voller Seele singen" (vermutlich Komma?) „und fühlte daß die andächtigen Schauer, die mich durchrieselten" (also die Metapher vom Regenschauer genommen?) „auch durch die Zuhörer" (etwa: sickerten? Nein:) „wehten". (Also Windschauer? — In der Tat viel Schauerliches auf einmal!) — Endlich noch, was wir auf S. 25 antreffen oder einfach treffen, um mit dem Verfasser zu reden: „Im neuen Hause trat Felix" (etwa: in die Stube, oder den Saal? — Nein!) „in sein Jünglingsalter", dann aber „trat" er auch noch, alles mit einem Tritt, vermöge eines einfachen, diesmal nicht gesparten „und" „in die Neigungen und Beschäftigungen, welche frischer angeregte Kraft" (statt: frischere Anregung der Kraft) „bringt". — — —

Und dieses alles ist in der Wigandschen Buchdruckerei zu Leipzig, im Jahre 1868, wirklich gesetzt, gedruckt, korrigiert, revidiert, endlich auch rezensiert und allerseits in der Ordnung befunden worden! —

Nach Ablegung dieser Proben seiner Geistesbildung beklagt Herr D. die „Hamlettragik in Mendelssohns Opernschicksal" (— Unserseits beklagen wir es, selten drei Worte des Verfassers anführen zu können, ohne etwas Unsinniges hervorzubringen, selbst wenn es uns gar nicht darauf ankommt, eben diese Seite davon nachzuweisen! —) und „wieviel die Nation daran verloren hat", daß, wie wir aus dem „Total" der Erinnerungen ersehen, Felix sich nicht dazu verstehen mochte, einen Operntext seines Eduard zu komponieren. Das ganze Buch ist eigentlich nichts als ein Klagelied hierüber. Dagegen erquicken uns einige, diesen „Erinnerungen" beigegebene Briefe Mendelssohns, so unbedeutend und von geringem Gehalte sie an sich sind, durch ein recht erträgliches, einfaches Deutsch; und allein schon der Eindruck hiervon erweckt uns die Vermutung, daß Felix manchen guten Grund haben mußte, seinem Eduard nicht zuviel zuzutrauen. Daß dennoch der glänzende Musiker sich immer nur auf diesen einen Freund für die Erfüllung seines Wunsches, ein gutes Operngedicht zu gewinnen, angewiesen sah, gibt uns einen

unerfreulichen Begriff von der dem Verfasser so außerordentlich anregend und geistig belebt geltenden Atmosphäre, welche den vom Glück Verwöhnten umgab. —

Worin nun der Grund der „Hamlet-Mendelssohnschen Opern-Schicksals-Tragik" zu suchen sei, wollen wir hier nicht näher erörtern; genug, Devrient war nicht der Mann, die „aus ihren Fugen geratene Welt" (nach Shakespeare) wieder „in ihre Angeln zu heben" (nach ihm selbst). Was den Verfasser antrieb, so spät, und dann so übereilt an die Aufzeichnung und Herausgabe dieser „Erinnerungen" zu gehen, haben wir in der Einleitung dieser Kritik derselben, nach kurzer Berührung dieses Punktes, als vermutlich recht widerwärtig, ebenfalls unerforscht gelassen, und gedenken hierbei zu verbleiben. Dagegen leitet uns schließlich die so umständlich mit dem Vorangehenden nachgewiesene, ganz unglaublich stümperhafte stilistische Abfassung dieses Buch noch zu einer, für unsre Zeit und ihre Bildungszustände sehr bedenklichen Betrachtung.

Es liegen unsrer Kenntnis Zeugnisse für das bedeutende Ansehen, in welchem der Verfasser steht und lange Zeit gestanden hat, vor. Mendelssohn hielt ihn für den einzigen, der ihm ein gutes Operngedicht schaffen könnte; — Paul Heyse, der Sohn eines der ersten Lehrer der deutschen Sprache, und selbst von der größten Befähigung zu deren Gebrauch erfüllt, versieht eine seiner Dichtungen mit der Widmung an den „Meister Devrient"; — einer der musterhaftesten Regenten unsrer Zeit übergibt, in der festen Überzeugung, hierdurch einen ernsten und wichtigen Kulturakt auszuüben, mit einer Anvertrauung von Machtvollkommenheit, wie sie den bestehenden Verhältnissen nur im Glauben an einen großen Zweck abgerungen werden konnte, demselben Manne sein Hoftheater. Dieses ihm entgegengetragene Vertrauen vermehrt wiederum allseitig das Ansehen des so hoch und ungewöhnlich Geehrten, und kein Mensch wagt sich eigentlich zu fragen, was denn dieser Mann wohl geleistet habe, um alles dieses zu verdienen.

Ein Buch, wie das vorliegende, erscheint, und alle Welt findet es vortrefflich, ja, es vermehrt von neuem das Ansehen seines Verfassers. Wir betrachteten nun dieses Buch näher, und mußten zu unserm Erstaunen finden, daß wir derartiges bisher nur etwa in der Korrespondenz der beiden Gymnasiasten, welche

der „Kladderadatsch" regelmäßig mitteilt, gelesen hatten. Unmöglich ist nun anzunehmen, daß ein Mann von so sehr vernachlässigter Ausbildung in seiner Muttersprache überhaupt wirklich ästhetisch gebildet sein könne. Ist nun die Basis seiner künstlerischen Erziehung das Theater gewesen, und ist bekannt, daß er kein Schauspielertalent von irgendwelcher Bedeutung bewährt hat, so fragt es sich jetzt, wie er, mit diesem gänzlich verwahrlosten Sinne für die gemeinste Sprachrichtigkeit ausgestattet, Schauspielern eine nützliche Anleitung geben und ihre Leistungen überwachen können soll. — Was ist der Mann nun aber außerdem? Daß er als „Komödiant", mit Felix als „Judenjungen" (S. 62), eine Aufführung der Bachschen Passionsmusik bei dem alten Zelter und den Mitgliedern der Berliner Singakademie durchsetzte, zeugt für sein Schauspielertalent außer der Bühne, welches auch Felix durch den freudiger Verwunderung vollen Ausruf: „Du bist eigentlich ein verfluchter Kerl, ein Erzjesuit" (S. 59) anerkannte. Jedenfalls kann dieses also bezeichnete, und diesmal vortrefflich angewendete Schauspielertalent des Herrn D. nicht gering, sondern es muß sogar höchst bedeutend sein, da er hier, nämlich eben außerhalb des Theaters, so große Erfolge sich gewann, daß er ganz allgemein als etwas gilt, wofür nirgends der mindeste Identitätsbeweis an ihm aufzufinden ist. Gewiß, eine sehr merkwürdige Erscheinung! Sie ruft uns den „Klein Zaches, genannt Zinnober" des Hoffmannschen Märchens zurück. Möge Herr D. durch den Zauber, der ihm in diesem Sinne ersichtlich zu eigen ist, nicht schädlich sein, dann wollen wir ihm getrost auch das eine Haar, welches ihm den Zauber bewahrt, unentdeckt belassen.

V.

Aufklärungen über das Judentum in der Musik.

(An Frau Marie Muchanoff, geborene Gräfin Nesselrode.)

Hochverehrte Frau!

Vor kurzem wurde mir aus einem Gespräche, an welchem Sie teilnahmen, Ihre verwunderungsvolle Frage nach dem

Grunde der Ihnen unbegreiflich dünkenden, so ersichtlich auf Herabsetzung ausgehenden Feindseligkeit berichtet, welcher jede meiner künstlerischen Leistungen namentlich in der Tagespresse, nicht nur Deutschlands, sondern auch Frankreichs und selbst Englands, begegne. Hie und da ist mir selbst in dem Referate eines uneingeweihten Neulings der Presse die gleiche Verwunderung aufgestoßen: man glaubte meinen Kunsttheorien etwas zur Unversöhnlichkeit Aufreizendes zusprechen zu müssen, da sonst nicht zu verstehen sei, wie gerade ich so unablässlich, und bei jeder Gelegenheit, ohne alles Bedenken in die Kategorie des Frivolen, einfach Stümperhaften herabgesetzt, und dieser mir angewiesenen Stellung gemäß behandelt würde.

Es wird aus der folgenden Mitteilung, welche ich als Beantwortung Ihrer Frage mir gestatte, Ihnen nicht nur hierüber ein Licht aufgehen, sondern namentlich werden Sie aus ihr sich auch entnehmen dürfen, warum ich selbst zu dieser Aufklärung mich anlassen muß. Da Sie mit jener Verwunderung nämlich nicht allein stehen, fühle ich die Aufforderung, die nötige Antwort zugleich auch an viele andre, und deshalb öffentlich, zu geben: einem meiner Freunde konnte ich dies aber nicht übertragen, da ich keinen von ihnen in solch' unabhängiger und wohlgeschützter Stellung weiß, daß ich ihm die gleiche Feindseligkeit zuzuziehen wagen dürfte, welcher ich nun einmal verfallen bin, und gegen welche ich mich so wenig wehren kann, daß mir in ihrem Betreff nichts andres übrig bleibt, als eben nur ihren Grund meinen Freunden genau zu bezeichnen.

Auch ich selbst kann hierzu nicht ohne Beklemmung mich anlassen: jedoch rührt diese nicht von der Furcht vor meinen Feinden her (denn da hier mir nicht das mindeste zu hoffen bleibt, habe ich auch nichts zu befürchten!), sondern vielmehr von der besorglichen Rücksicht auf hingebende, wahrhaft sympathische Freunde, welche das Schicksal mir aus der Stammverwandtschaft desselben national-religiösen Elementes der neueren europäischen Gesellschaft zuführte, dessen unversöhnlichen Haß ich mir durch die Besprechung seiner so schwer vertilgbaren, unsrer Kultur nachteiligen Eigentümlichkeiten zugezogen habe. Hiergegen konnte mich aber die Erkenntnis dessen ermutigen, daß diese seltenen Freunde mit mir auf ganz gleichem Boden stehen, ja, daß sie unter dem Drucke, dem alles mir Gleiche verfallen ist,

noch empfindlicher, selbst schmählicher zu leiden haben: denn ich kann meine Darstellung nicht ganz verständlich zu machen hoffen, wenn ich nicht eben auch diesen, alle freie Bewegung lähmenden Druck der herrschenden jüdischen Gesellschaft auf die wahrhaft humane Entwicklung ihrer eigenen Stammverwandten mit der nötigen Klarheit beleuchte.

Im Jahre 1850 veröffentlichte ich in der „Neuen Zeitschrift für Musik" einen Aufsatz über „das Judentum in der Musik" *, in welchem ich mich bemühte, der Bedeutung dieses Phänomens in unserm Kunstleben beizukommen.

Heute noch ist es mir fast unbegreiflich, wie mein nun kürzlich verstorbener Freund Franz Brendel, der Herausgeber jener Zeitschrift, es über sich vermocht hat, die Veröffentlichung dieses Artikels zu wagen; jedenfalls war der so ernstlich gesinnte, nur die Sache in das Auge fassende, durchaus redliche und biedere Mann gar nicht der Meinung gewesen, hiermit etwas andres zu tun, als eben, der Erörterung einer die Geschichte der Musik betreffenden, sehr beachtenswerten Frage den unerläßlich gebührenden Raum gestattet zu haben. Dagegen belehrt ihn nun der Erfolg, mit wem er es zu tun hatte. — Leipzig, an dessen Konservatorium für Musik Brendel als Professor angestellt war, hatte infolge der langjährigen Wirksamkeit des dort mit Recht und nach Verdienst geehrten Mendelssohn die eigentliche musikalische Judentaufe erhalten: wie ein Berichterstatter sich einmal beklagte, waren blonde Musiker dort zur immer größeren Seltenheit geworden, und der sonst durch seine Universität und seinen bedeutenden Buchhandel in allem deutschen Wesen so regsam sich auszeichnende Ort verlernte in betreff der Musik sogar die natürlichsten Sympathien jedes, sonst deutschen Städten so willig anhaftenden Lokalpatriotismus; er ward ausschließlich Judenmusikweltstadt. Der Sturm, welcher sich jetzt gegen Brendel erhob, stieg bis zur Bedrohung seiner bürgerlichen Existenz: mit Mühe verdankte er es seiner Festigkeit und ruhig sich betätigen=

* Siehe Band V meiner Schriften und Dichtungen.

den Überzeugung, daß man ihn in seiner Stellung am Konservatorium belassen mußte.

Was ihm bald zu äußerlicher Ruhe verhalf, war eine sehr charakteristische Wendung, welche die Angelegenheit nach dem ersten unbedachten Aufbrausen des Zornes der Beleidigten nahm.

Ich hatte keineswegs im Sinne gehabt, erforderlichenfalls mich als den Verfasser des Aufsatzes zu verleugnen: nur wollte ich verhüten, daß die von mir sehr ernstlich und objektiv aufgefaßte Frage sofort in das rein Persönliche verschleppt würde, was, meiner Meinung nach, alsbald zu erwarten stand, wenn mein Name, also der „eines jedenfalls auf den Ruhm anderer neidischen Komponisten", von vornherein in das Spiel gezogen wurde. Deshalb hatte ich den Artikel mit einem, absichtlich als solchen erkennbaren Pseudonym: K. Freigedank, unterzeichnet. Brendel hatte ich in diesem Betreff meine Absicht mitgeteilt: er war mutig genug, statt, wie dies sofort von befreiender Wirkung für ihn gewesen wäre, den Sturm auf mich hinüberzuleiten, diesen standhaft über sich ergehen zu lassen. Bald erschienen mir Anzeichen dafür, ja deutliche Hinweisungen darauf, daß man mich als den Vrefasser erkannt hatte: nie bin ich einer Bezichtigung in diesem Betreff mit einer Ableugung entgegengetreten. Hiermit erfuhr man genug, um demzufolge die bisher eingehaltene Taktik gänzlich zu verändern. Bisher war jedenfalls nur das gröbere Geschütz des Judentums gegen den Aufsatz in das Gefecht geführt worden: es zeigte sich kein Versuch, in irgend geistvoller, ja nur geschickter Weise eine Entgegnung zustande zu bringen. Gröbliche Anfälle und schimpfende Abwehr der dem Verfasser des Aufsatzes untergelegten, für unsre aufgeklärten Zeiten so schmachvollen, mittelalterlichen Judenhaßtendenz, waren das einzige, was neben absurden Verdrehungen und Fälschungen des Gesagten zum Vorschein kam. Nun aber ward es anders. Jedenfalls nahm sich das höhere Judentum der Sache an. Das Ärgerliche war diesem überhaupt das erregte Aufsehen: sobald man meinen Namen erfuhr, war durch ein Hineinziehen desselben nur noch die Vermehrung dieses Aufsehens zu befürchten. Dieses vermeiden zu können war eben dadurch an die Hand gegeben, daß ich meinem Namen einen Pseudonym substituiert hatte. Es erschien nun rätlich, mich als den Verfasser des Aufsatzes fortan zu ignorieren, und zugleich alles Gerede darüber selbst

aufhören zu lassen. Dagegen war ich ja an ganz andern Seiten anzufassen: ich hatte Kunstschriften veröffentlicht und Opern geschrieben, welch letztere ich doch jedenfalls aufgeführt wissen wollte. Meine systematische Verleumdung und Verfolgung auf diesen Gebieten, mit gänzlichem Sekretieren der unangenehmen Judentumsfrage, versprach jedenfalls die erwünschte Wirkung meiner Bestrafung.

Es wäre gewiß anmaßlich von mir, der ich damals gänzlich zurückgezogen in Zürich lebte, wollte ich eine genauere Bezeichnung des inneren Getriebes der hiermit gegen mich eingeleiteten und in immer weiterer Verbreitung fortgesetzten, umgekehrten Judenverfolgung versuchen. Nur die Erfahrungen, welche jedermann offenliegen, will ich berichten. Nach der Aufführung des „Lohengrin" in Weimar, im Sommer 1850, traten in der Presse Männer von bedeutendem literarischen und künstlerischen Rufe, wie Adolf Stahr und Robert Franz, verheißungsvoll hervor, um auf mich und mein Werk das deutsche Publikum aufmerksam zu machen; selbst in Musikblättern von bedenklicher Tendenz tauchten überraschend gewichtige Erklärungen für mich auf. Dies geschah von seiten jedes der verschiedenen Verfasser aber genau nur einmal. Sofort verstummten sie wieder, und benahmen sich im Verlaufe der Dinge nach Umständen sogar feindselig gegen mich. Dagegen tauchte zunächst ein Freund und Bewunderer des Herrn Ferdinand Hiller, ein Professor Bischoff, in der „Kölnischen Zeitung" mit der Begründung des von jetzt an gegen mich befolgten Systemes der Verleumdung auf: dieser hielt sich an meine Kunstschriften, und verdrehte meine Idee eines „Kunstwerkes der Zukunft" in die lächerliche Tendenz einer „Zukunftsmusik", nämlich etwa einer solchen, welche, wenn sie jetzt auch schlecht klänge, mit der Zeit sich doch gut ausnehmen würde. Des Judentums ward von ihm mit keinem Worte erwähnt, im Gegenteil steifte er sich darauf, Christ und Abkömmling eines Superintendenten zu sein. Dagegen hatte ich Mozart und selbst Beethoven für Stümper erklärt, wollte die Melodie abschaffen, und künftig nur noch psalmodieren lassen.

Sie werden, verehrte Frau, noch heute, sobald von „Zukunftsmusik" die Rede ist, nichts andres vernehmen als diese Sätze. Bedenken Sie, mit welch machtvoller Nachhaltigkeit diese

absurde Verleumdung aufrecht erhalten und verbreitet worden sein muß, da neben der wirklichen und populären Verbreitung meiner Opern sie fast in der ganzen europäischen Presse, sobald mein Name erwähnt wird, sofort als ebenso unangefochten wie unwiderlegbar, mit stets neu verjüngter Kraft, auftritt.

Da mir so unsinnige Theorien zugeschrieben werden konnten, mußten natürlich auch die Musikwerke, welche aus ihnen hervorgegangen, von widerlichster Beschaffenheit sein: ihr Erfolg mochte sein, welcher er wollte, immer blieb die Presse dabei, meine Musik müsse so abscheulich sein wie meine Theorie. Hierauf war nun der Nachdruck zu legen. Die eigentliche gebildete Intelligenz mußte für diese Ansicht gewonnen werden. Dies ward durch einen Wiener Juristen erreicht, welcher großer Musikfreund und Kenner der Hegelschen Dialektik war, außerdem aber durch seine, wenn auch zierlich verdeckte jüdische Abkunft besonders zugänglich befunden wurde. Auch er war einer von denjenigen, welche sich anfänglich mit fast enthusiastischer Neigung für mich erklärt hatten: seine Umtaufe geschah so plötzlich und gewaltsam, daß ich darüber völlig erschrocken war. Dieser schrieb nun ein Libell über das „Musikalisch-Schöne", in welchem er für den allgemeinen Zweck des Musikjudentums mit außerordentlichem Geschick verfuhr. Zunächst täuschte er durch eine höchst zierliche dialektische Form, welche ganz nach feinstem philosophischen Geiste aussah, die gesamte Wiener Intelligenz bis zu der Annahme, es sei denn wirklich einmal ein Prophet aus ihr hervorgegangen: und dieses war die beabsichtigte Hauptwirkung. Denn was er mit dieser eleganten dialektischen Färbung überzog, waren die trivialsten Gemeinplätze, wie sie mit einem Anschein von Bedeutsamkeit nur auf einem Gebiete sich ausbreiten können, auf welchem, wie auf dem der Musik, von jeher eben nur erst noch gefaselt worden war, sobald darüber ästhesiert wurde. Es war gewiß kein Kunststück, auch für die Musik das „Schöne" als Hauptpostulat hinzustellen: brachte der Autor dies in der Art zustande, daß alles über diese geniale Weisheit erstaunte, so gelang nun aber auch das allerdings Schwerere, nämlich die moderne jüdische Musik als die eigentliche „schöne" Musik aufzustellen; und zur stillschweigenden Anerkennung dieses Dogmas gelangte er ganz unvermerklich, indem er der Reihe Haydns, Mozarts und Beethovens so recht wie natürlich, Mendelssohn

anschloß, ja — wenn man seine Theorie vom „Schönen" recht versteht, diesem letzteren eigentlich die wohltuende Bedeutung zusprach, das durch seinen unmittelbaren Vorgänger, Beethoven, einigermaßen in Konfusion geratene Schönheitsgewebe glücklich wieder arrangiert zu haben. War Mendelssohn so auf den Thron erhoben, was namentlich auch dadurch mit Manier zu bewerkstelligen war, daß man ihm einige christliche Notabilitäten, wie Robert Schumann zur Seite stellte, so war nun auch manches Weitere im Reiche der modernen Musik noch glaublich zu machen. Vor allem aber war jetzt der schon angedeutete Hauptzweck der ganzen ästhetischen Unternehmung erreicht: der Verfasser hatte sich durch sein geistreiches Libell in allgemeinen Respekt gesetzt, und sich hierdurch eine Stellung gemacht, welche ihm Bedeutung gab, wenn er, als angestaunter Ästhetiker, nun im gelesensten politischen Blatte auch als Rezensent auftrat, und jetzt mich und meine künstlerischen Leistungen für rein null und nichtig erklärte. Daß ihn hierin der große Beifall, den meine Werke beim Publikum fanden, gar nicht beirrte, mußte ihm nur einen um so größeren Nimbus geben, und nebenbei erreichte er (oder auch: man erreichte durch ihn), daß, wenigstens so weit als Zeitungen in der Welt gelesen werden, eben dieser Ton über mich zum Stil geworden ist, welchen überall anzutreffen Sie, verehrteste Frau, so sehr verwunderte. Von nichts als meiner Verachtung aller großen Tonmeister, meiner Feindschaft gegen die Melodie, von meinem greulichen Komponieren, kurz von „Zukunftsmusik", war nur noch die Rede: von jenem Artikel über „das Judentum in der Musik" tauchte aber nie wieder das mindeste auf. Dieser wirkte dagegen, wie an allen so seltsamen und plötzlichen Bekehrungswerken zu ersehen ist, desto erfolgreicher im geheimen: er ward das Medusenhaupt, das sofort jedem vorgehalten wurde, in welchem sich eine unbedachte Regung für mich zeigte.

Wirklich nicht unbelehrend für die Kulturgeschichte unsrer Tage dürfte es sein, diese sonderbaren Bekehrungswerke näher zu verfolgen, da sich hierdurch auf dem bisher von den Deutschen so ruhmvoll eingenommenen Gebiete der Musik eine seltsam verzweigte, und aus den unterschiedlichsten Elementen zusammengefügte Partei begründet hat, welche sich Impotenz und Unproduktivität gegenseitig geradeswegs versichert zu haben scheint.

Sie werden, verehrte Frau, nun zunächst zwar fragen, wie

es denn kam, daß die unleugbaren Erfolge, welche mir zuteil wurden, und die Freunde, welche meine Arbeiten mir doch ganz offenbar gewannen, in keiner Weise zur Bekämpfung jener feindseligen Machinationen verwendet werden konnten?

Dies ist nicht ganz leicht und kürzlich zu beantworten. Vernehmen Sie aber zunächst, wie es meinem größten Freunde und eifrigsten Fürstreiter, Franz Liszt, erging. Gerade durch das großherzige Selbstvertrauen, welches er in allem zeigte, lieferte er dem vorsichtig lauernden, und aus der geringfügigsten Nebensächlichkeit Gewinn ziehenden Gegner solche Waffen, wie gerade dieser sie brauchte. Was der Gegner so angelegentlich wünschte, die Sekretierung der ihm so ärgerlichen Judentumsfrage, war auch Liszt angenehm, natürlich aber aus dem entgegengesetzten Grunde, einem ehrlichen Kunststreite eine erbitternde persönliche Beziehung fernzuhalten, während jenem daran lag, das Motiv eines unehrlichen Kampfes, den Erklärungsgrund der uns betreffenden Verleumdungen, verdeckt zu halten. Somit blieb dieses Ferment der Bewegung auch unserseits unberührt. Dagegen war es ein jovialer Einfall Liszts, den uns beigelegten Spottnamen der „Zukunftsmusiker“, in der Bedeutung, wie dies einst von den „gueux“ der Niederlande geschah, zu akzeptieren. Geniale Züge, wie dieser meines Freundes, waren dem Gegner höchst willkommen: er brauchte nun in diesem Punkte kaum mehr noch zu verleumden, und mit dem „Zukunftsmusiker“ war jetzt dem feurig lebenden und schaffenden Künstler recht bequem beizukommen. Mit dem Abfalle eines bisher warm ergebenen Freundes, eines großen Violinvirtuosen, auf welchen das Medusenschild doch endlich auch gewirkt haben mochte, trat jene wütende Agitation gegen den nach allen Seiten hin großmütig unbesorgten Franz Liszt ein, welche ihm endlich die Enttäuschung und Verbitterung bereitete, in denen er seinen schönsten Bemühungen, der Musik in Weimar eine fördernde Stätte zu bereiten, für immer ein Ziel steckte.

Sind Sie, verehrte Frau, nun über die Verfolgungen, denen seinerseits unser großer Freund ausgesetzt war, weniger verwundert, als über diejenigen, welche mich betroffen haben? — Vielleicht würde es Sie dann täuschen, daß Liszt allerdings durch den Glanz seiner äußerlichen Künstlerlaufbahn den Neid, namentlich der steckengebliebenen deutschen Kollegen, auf sich

gezogen hatte, außerdem aber durch sein Aufgeben der Virtuosen-laufbahn, und durch sein bis dahin nur vorbereitetes Auftreten als schaffender Tonsetzer, einen leicht auftauchenden, und daher vom Neide wiederum leicht zu nährenden Zweifel an seiner Berufung hierzu, in ziemlich begreiflicher Weise geweckt hat. Ich glaube jedoch mit dem, was ich später noch berühren werde, nachweisen zu können, daß im tiefsten Grunde hier diese Zweifel nicht minder als dort meine angeblichen Theorien, eben nur den Vorwand zu dem Verfolgungskriege abgaben: wie auf diese, genügte es, auf jene genauer hinzublicken und sie, mit dem richtigen Eindrucke von unserm Schaffen, in Erwägung zu ziehen, so stand bald die Frage auf einem ganz andern Punkte; da konnte dann geurteilt, diskutiert, für und wider gesprochen werden: am Ende wäre etwas dabei herausgekommen. Aber gerade davon war nicht die Rede, ja, eben dieses nähere Beachten der neuen Erscheinungen wollte man nicht aufkommen lassen; sondern mit einer Gemeinheit des Ausdruckes und der Insinuation, wie es sich in keinem ähnlichen Falle nur je gezeigt hat, ward in der großen weiten Presse geschrien und getobt, daß an ein menschenwürdiges Zuwortekommen gar nicht zu denken war. Und deshalb versichere ich Sie: auch was Liszt widerfuhr, rührt von der Wirkung jenes Artikels über „das Judentum in der Musik" her.

Auch uns ging dies jedoch nicht sobald auf. Es gibt zu jeder Zeit so viele Interessen, welche zum Widerspruche gegen neue Erscheinungen, ja zur äußersten Verketzerung alles darin Enthaltenen bestimmen, daß auch wir hier eben nur mit der Trägheit und gestörten Kunstgeschäftsbequemlichkeit zu tun zu haben glauben konnten. Da die Anfeindungen sich vor allem in der Presse, und zwar in der einflußreichen großen politischen Zeitungspresse, kundgaben, vermeinten namentlich diejenigen unserer Freunde, welche die hierdurch gestörte Unbefangenheit des Publikums dem nun erfolgenden Auftreten Liszts als Instrumentalkomponist gegenüber besorgt machte, zur Gegenwirksamkeit schreiten zu müssen: einige Ungeschicklichkeiten abgerechnet, welche hierbei begangen wurden, zeigte es sich aber bald, daß selbst die besonnenste Besprechung einer Lisztschen Komposition keinen Zugang zu den größeren Zeitungen fand, sondern daß hier alles besetzt und im feindseligen Sinne in Beschlag ge-

nommen war. Wer wird nun im Ernste glauben wollen, daß sich in dieser Haltung der großen Zeitungen eine Besorgnis des Schadens aussprach, welchen etwa eine neue Kunstrichtung dem guten deutschen Kunstgeschmacke bringen könnte? Ich erlebte es mit der Zeit, daß in einem solchen geachteten Blatte es mir unmöglich werden sollte, Offenbachs in der ihm gebührenden Weise zu erwähnen: wer vermag hier an Sorge für den deutschen Kunstgeschmack zu denken? So weit war es eben gekommen: wir waren von der deutschen großen Presse vollständig ausgeschlossen. Wem gehört aber diese Presse? Unsre Liberalen und Fortschrittsmänner haben es empfindlich zu büßen, von den altkonservativen Gegenparteien mit dem Judentum und seinen spezifischen Interessen in einen Topf geworfen zu werden: wenn die römischen Ultras fragen, wie denn eine nur von den Juden dirigierte Presse berechtigt sein sollte, über christliche Kirchenangelegenheiten mitzusprechen, so liegt hierin ein fataler Sinn, der jedenfalls sich auf die richtige Kenntnis der Abhängigkeitsverhältnisse jener großen Zeitungen stützt.

Das Sonderbare hierbei ist, daß diese Kenntnis auch jedermann offenliegt; denn wer hat nicht seine Erfahrung davon gemacht? Ich kann nicht beurteilen, wie weit dieses faktische Verhältnis sich auch auf die größeren politischen Angelegenheiten erstreckt, wiewohl die Börse den Fingerzeig hierzu mit ziemlicher Offenheit gibt: auf diesem, dem ehrlosesten Geschwätze preisgegebenen Gebiete der Musik herrscht bei Einsichtsvollen gar kein Zweifel, daß hier alles einer höchst merkwürdigen Ordensregel unterworfen ist, deren Befolgung in den weitestverzweigten Kreisen, und mit der übereinstimmendsten Genauigkeit, auf eine höchst energische Organisation und Leitung schließen läßt. In Paris fand ich zu meinem Erstaunen, daß namentlich auch diese sorgsamste Leitung gar kein Geheimnis war: jeder weiß dort die wunderlichsten Züge davon zu berichten, namentlich in betreff der bis in das kleinlichste gehenden Sorge, das Geheimnis, da es nun doch einmal durch zu viele beteiligte Mitwisser der Unverschwiegenheit ausgesetzt war, wiederum dadurch wenigstens vor öffentlicher Denunziation zu bewahren, daß auch jedes noch so winzige Löchelchen, durch welches es in ein Journal dringen könnte, verstopft würde, und sei dies selbst durch eine Visitenkarte im Schlüsselloche eines Dachkämmerchens.

Hier gehorchte denn auch alles wie in der bestdisziplinierten Armee während der Schlacht: Sie lernten dieses gegen mich gerichtete Pelotonfeuer der Pariser Presse kennen, welches die Sorge für den guten Kunstgeschmack ihr kommandierte. — In London traf ich seinerzeit in diesem Punkte größere Offenheit an. Überfiel mich der Musikkritiker der „Times" (ich bitte zu bedenken, von welchem kolossalen Weltblatte ich Ihnen hier erzähle!) bei meiner Ankunft sofort mit einem Hagel von Insulten, so genierte Herr Davison sich im Verlaufe seiner Ergießungen nicht weiter, mich, als Lästerer der größten Komponisten ihres Judentums wegen, dem öffentlichen Abscheu anzuempfehlen. Mit dieser Aufdeckung hatte er allerdings bei dem englischen Publikum für sein Ansehen mehr zu gewinnen als zu verlieren, einerseits der großen Verehrung wegen, welche Mendelssohn gerade dort genießt, anderseits vielleicht aber auch wegen des eigentümlichen Charakters der englischen Religion, welche Kennern mehr auf dem Alten als auf dem Neuen Testamente zu fußen scheint. — Nur in Petersburg und Moskau fand ich das Terrain der musikalischen Presse von der Judenschaft noch vernachlässigt: dort erlebte ich das Wunder, zum ersten Male auch von den Zeitungen ganz so aufgenommen zu werden wie vom Publikum, dessen gute Aufnahme mir überhaupt die Juden nirgends noch hatten verderben können, außer in meiner Vaterstadt Leipzig, wo das Publikum mir einfach gänzlich wegblieb.

Durch die lächerlichen Seiten der Sache bin ich bei dieser Mitteilung jetzt fast in einen scherzhaften Ton verfallen, den ich nun aber aufgeben muß, wenn ich es mir gestatten will, Sie, verehrte Frau, schließlich noch auf die ernste Seite derselben aufmerksam zu machen: und diese beginnt auch vielleicht für Sie genau da, wo wir von meiner verfolgten Person absehen, um die Wirkung jener merkwürdigen Verfolgung, so weit sie sich auf unsern Kunstgeist selbst erstreckt, in das Auge zu fassen.

Um diese Richtung einzuschlagen, habe ich zunächst mein persönliches Interesse noch einmal im besonderen zu berühren. Ich sagte gelegentlich zuletzt, die von seiten der Juden mir widerfahrene Verfolgung habe bisher mir noch nicht das Publikum, welches überall mit Wärme mich aufnahm, entfremden können. Dieses ist richtig. Jedoch muß ich dem nun hinzufügen,

daß jene Verfolgung allerdings geeignet ist, mir die Wege zum Publikum, wenn nicht zu verschließen, so doch derart zu erschweren, daß endlich wohl auch nach dieser Seite hin der Erfolg der feindlichen Bemühungen vollständig zu werden versprechen dürfte. Bereits erleben Sie, daß, nachdem meine früheren Opern fast überall auf den deutschen Theatern sich Bahn gebrochen haben und dort mit stetem Erfolge gegeben worden sind, jedes meiner neueren Werke auf ein träges, ja feindselig ablehnendes Verhalten dieser selben Theater stößt: meine früheren Arbeiten waren nämlich schon vor der Judenagitation auf die Bühne gedrungen, und ihrem Erfolge war nicht mehr viel anzuhaben. Nun aber hieß es, meine neuen Arbeiten seien nach den von mir seitdem veröffentlichten „unsinnigen" Theorien verfaßt, ich sei damit aus meiner früheren Unschuld gefallen, und kein Mensch könne meine Musik jetzt mehr anhören. Wie nun das ganze Judentum nur durch die Benutzung der Schwächen und der Fehlerhaftigkeit unsrer Zustände Wurzel unter uns fassen konnte, so fand die Agitation auch hier sehr leicht den Boden, auf welchem — unrühmlich genug für uns! — alles zu ihrem endlichen Erfolge vorgebildet liegt. In welchen Händen ist die Leitung unsrer Theater, und welche Tendenz befolgen diese Theater? Hierüber habe ich mich öfters und zur Genüge ausgesprochen, zuletzt auch noch in meiner größeren Abhandlung über „Deutsche Kunst und deutsche Politik" die weitverzweigten Gründe des Verfalles unsrer theatralischen Kunst ausführlicher bezeichnet. Glauben Sie, daß ich damit in den betreffenden Sphären mich beliebt gemacht hätte? Nur mit größter Abneigung, sie haben dies bewiesen, gehen jetzt die Administrationen der Theater an die Aufführung eines neuen Werkes von mir*: sie

* Es wäre nicht unbelehrend und jedenfalls für unsre Kunstzustände bezeichnend, wenn ich mich Ihnen über das Verfahren näher ausließe, welches ich neuerdings, zu meinem wahren Erstaunen, von seiten der beiden größten Theater, Berlins und Wiens, in betreff meiner „Meistersinger" kennen lernen mußte. Es bedurfte in meinen Verhandlungen mit den Leitern dieser Hoftheater einiger Zeit, ehe ich aus den von ihnen hierbei angewendeten Kniffen ersah, daß es ihnen nicht allein darum zu tun war, mein Werk nicht geben zu dürfen, sondern auch zu verhindern, daß es auf andern Theatern gegeben werde. Sie würden daraus deutlich ersehen müssen, daß es sich hierbei um eine wirkliche

könnten aber hierzu gezwungen werden durch die meinen Opern allgemein günstige Haltung des Publikums; wie willkommen muß ihnen nun der Vorwand sein, welcher so leicht sich daraus ziehen läßt, daß meine neueren Arbeiten doch so allgemein in der Presse und noch dazu im einflußreichsten Teile derselben, bestritten wären? Hören Sie nicht schon jetzt aus Paris die Frage aufwerfen, warum man denn das an und für sich so schwierige Wagnis einer Übersiedelung meiner Opern nach Frankreich glaube betreiben zu müssen, da meine künstlerische Bedeutung ja nicht einmal in der Heimat anerkannt sei? — Dieses Verhältnis erschwert sich nun aber um so mehr, als ich wirklich meine neueren Arbeiten keinem Theater anbiete, sondern im Gegenteil mir vorbehalten muß, bisher noch nie für nötig gehaltene Bedingungen an meine etwa gewünschte Einwilligung zur Aufführung eines neuen Werkes zu knüpfen, nämlich die Erfüllung von Forderungen, welche mich einer wirklich korrekten Darstellung desselben versichern sollen*. Und hiermit berühre ich denn nun die ernstlichste Seite des nachteiligen Erfolges der Einmischung des jüdischen Wesens in unsre Kunstzustände.

In jenem Aufsatze über das Judentum zeigte ich schließlich, daß es die Schwäche und Unfähigkeit der nachbeethovenschen Periode unsrer deutschen Musikproduktion war, welche die Einmischung der Juden in dieselbe zuließ: ich bezeichnete alle diejenigen unsrer Musiker, welche in der Verwischung des großen plastischen Stiles Beethovens die Ingredienzen für die Zubereitung der neueren gestaltungslosen, seichten, mit dem Anscheine der Solidität matt sich übertünchenden Manier fanden und in dieser nun ohne Leben und Streben mit duseligem Behagen so weiter hin komponierten, als in dem von mir geschilderten Musikjudentum durchaus mitinbegriffen, möchten sie einer Nationalität angehören, welcher sie wollten. Diese eigentümliche

---

Tendenz handelt, und offenbar über das Erscheinen eines neuen Werkes von mir ein wahrer Schrecken empfunden wurde. Vielleicht unterhält es Sie, auch hierüber einmal etwas Näheres aus dem Bereiche meiner Erfahrungen zu vernehmen.

* Nur dadurch, daß ich, für jetzt aus notgedrungener Rücksicht auf meinen Verleger, diese Forderungen fallen ließ, konnte ich neuerdings das Dresdener Hoftheater zur Vornahme der Aufführung meiner „Meistersinger" bewegen.

Gemeinde ist es, welche gegenwärtig so ziemlich alles in sich faßt, was Musik komponiert und — leider auch! — dirigiert. Ich glaube, daß manche von ihnen durch meine Kunstschriften ehrlich konfus gemacht und erschreckt worden sind: ihre redliche Verwirrung und Betroffenheit war es, welcher die Juden, im Zorn über meinen obigen Artikel, sich bemächtigten, um jede anständige Diskussion meiner anderweitigen theoretischen Thesen sofort abzuschneiden, da zu der Möglichkeit einer solchen von seiten ehrlicher deutscher Musiker anfänglich sich beachtenswerte Ansätze zeigten. Mit den paar genannten Schlagwörtern ward jede befruchtende, erklärende, läuternde und bildende Erörterung und gegenseitige Verständigung hierüber niedergehalten. — Derselbe schwächliche Geist lebte nun aber, infolge der Verwüstungen, welche die Hegelsche Philosophie in den zu abstrakter Meditation so geneigten deutschen Köpfen angerichtet hatte, auch auf diesem, wie auf dem zu ihm gehörigen Gebiete der Ästhetik, nachdem Kants große Idee, von Schiller so geistvoll zur Begründung ästhetischer Ansichten über das Schöne benutzt, einem wüsten Durcheinander von dialektischen Nichtssäglichkeiten Platz hatte machen müssen. Selbst von dieser Seite traf ich jedoch anfänglich auf eine Neigung, mit redlichem Willen auf die in meinen Kunstschriften niedergelegten Ansichten einzugehen. Jenes erwähnte Libell des Dr. Hanslick in Wien über das „Musikalisch-Schöne", wie es mit bestimmter Absicht verfaßt worden, ward aber auch mit größter Hast schnell zu solcher Berühmtheit gebracht, daß es einem gutartigen, durchaus blonden deutschen Ästhetiker, Herrn Vischer, welcher sich bei der Ausführung eines großen Systems mit dem Artikel „Musik" herumzuplagen hatte, nicht wohl zu verdenken war, wenn er sich der Bequemlichkeit und Sicherheit wegen mit dem so sehr gepriesenen Wiener Musikästhetiker assoziierte: er überließ ihm die Ausführung dieses Artikels, von dem er nichts zu verstehen bekannte, für sein großes Werk*. So saß denn die musikalische Judenschönheit mitten im Herzen eines vollblutig germanischen Systems der Ästhetik, was auch zur Vermehrung der Berühmtheit seines

* Dieses teilte mir Herr Professor Vischer einst selbst in Zürich mit: in welchem Verhältnis die Mitarbeit des Herrn Hanslick als eine persönliche und unmittelbare herbeigezogen wurde, ist mir unbekannt geblieben.

Schöpfers um so mehr beitrug, als es jetzt überlaut in den Zeitungen gepriesen, seiner großen Unkurzweiligkeit wegen aber von niemand gelesen ward. Unter der verstärkten Protektion durch diese neue, noch dazu ganz christlich-deutsche Berühmtheit, ward nun auch die musikalische Judenschönheit zum völligen Dogma erhoben; die eigentümlichsten und schwierigsten Fragen der Ästhetik der Musik, über welche die größten Philosophen, sobald sie etwas wirklich Gescheites sagen wollten, sich stets nur noch mit mutmaßender Unsicherheit geäußert hatten, wurden von Juden und übertölpelten Christen jetzt mit einer Sicherheit zur Hand genommen, daß demjenigen, der sich hierbei wirklich etwas denken, und namentlich den überwältigenden Eindruck der Beethovenschen Musik auf sein Gemüt sich erklären wollte, etwa so zumute werden mußte, als hörte er der Verschacherung der Gewänder des Heilandes am Fuße des Kreuzes zu, — worüber der berühmte Bibelforscher David Strauß vermutlich ebenso geistvoll erläuternd, wie über die neunte Symphonie Beethovens, sich auslassen dürfte.

Dieses alles mußte nun endlich den weitergehenden Erfolg haben, daß, wenn im Gegensatze zu diesem ebenso rührigen, als unproduktiven Getreibe, der Versuch zu einer Erkräftigung des immer mehr erschlaffenden Kunstgeistes gemacht werden sollte, wir nicht nur auf die natürlichen, zu jeder Zeit hiergegen sich einstellenden Hindernisse, sondern auch auf eine vollständig organisierte Opposition trafen, als welche die in ihr begriffenen Elemente sich sogar einzig nur tätig zu zeigen vermochten. Schienen wir verstummt und resigniert, so ging nämlich im andern Lager eigentlich gar nichts vor, was wie ein Wollen, Streben und Hervorbringen anzusehen war: vielmehr ließ man gerade auch von seiten der Bekenner der reinen Judenmusikschönheit alles geschehen, und jede neue Kalamität à la Offenbach über das deutsche Kunstwesen hereinbrechen, ohne sich auch nur zu rühren, was Sie allerdings nun „selbstverständlich" finden werden. Wurde dagegen jemand, wie eben ich, durch irgend eine ermutigende Gunst der Umstände veranlaßt, dargebotene künstlerische Kräfte zur Hand zu nehmen, um sie zu energischer Betätigung anzuleiten, so vernahmen Sie ja wohl, verehrte Frau, welches Geschrei dies allseitig hervorrief? Da kam Kraft und Feuer in die Gemeinde des modernen Israel!

Vor allem fiel hierbei stets auch die Geringschätzung, der ganze unehrerbietige Ton auf, welchen, wie ich glaube, nicht nur die blinde Leidenschaftlichkeit, sondern die sehr hellsehende Berechnung der unvermeidlichen Wirkung davon auf die Beschützer meiner Unternehmungen eingab; denn wer fühlt sich nicht endlich von dem wegwerfenden Tone, mit welchem allgemein über denjenigen, dem man vor aller Welt wahre Verehrung und hohes Vertrauen erweist, gesprochen wird, betroffen? Überall und in jedem Verhältnisse, welches zu komplizierten Unternehmungen verwendet werden soll, sind die ganz natürlichen Elemente der Mißgunst der Unbeteiligten (oder auch der zu nahe Beteiligten) vorhanden: wie leicht wird es nun durch jenes geringschätzige Benehmen der Presse diesen allen gemacht, das Unternehmen selbst im Auge seiner Gönner bedenklich erscheinen zu lassen? Kann so etwas einem vom Publikum gefeierten Franzosen in Frankreich, einem akklamierten italienischen Tonsetzer in Italien begegnen? Was nur einem Deutschen in Deutschland widerfahren konnte, war so neu, daß die Gründe davon jedenfalls erst zu untersuchen sind. Sie, verehrte Frau, verwunderten sich darüber; die bei diesem anscheinenden Kunstinteressenstreite übrigens Unbeteiligten, welche sonst jedoch Gründe haben, Unternehmungen, wie sie von mir ausgehen, zu verhindern, verwundern sich aber nicht, sondern finden alles recht natürlich*.

---

* Sie können sich hiervon, und von der Art, wie die zuletzt von mir Bezeichneten den in meinem Betreff aufgebrachten Ton des weiteren zu den Zwecken der Verhinderung jedes meine Unternehmungen fördernden Anteils benutzen, einen recht genügenden Begriff verschaffen, wenn Sie das Feuilleton der heutigen Neujahrsnummer der „Süddeutschen Presse", welche mir soeben aus München zugeschickt wird, zu durchlesen sich bemühen wollen. Herr Julius Fröbel denunziert mich da dem bayerischen Staatswesen ganz unbeirrt als den Gründer einer Sekte, welche den Staat und die Religion abzuschaffen, dagegen alles dieses durch ein Operntheater zu ersetzen und von ihm aus zu regieren beabsichtigt, außerdem aber auch Befriedigung „muckerhafter Gelüste" in Aussicht stellt. — Der Verstorbene Hebbel bezeichnete mir einmal im Gespräche die eigentümliche Gemeinheit des Wiener Komikers Nestroy damit, daß eine Rose, wenn dieser daran gerochen haben würde, jedenfalls stinken müßte. Wie sich die Idee der Liebe, als Gesellschaftsgründerin, im Kopfe eines Julius Fröbel ausnimmt, erfahren wir hier mit einem

Der Erfolg hiervon ist also: immer entschiedener durchgesetzte Verhinderung jeder Unternehmung, welche meinen Arbeiten und meinem Wirken einen Einfluß auf unsre theatralischen und musikalischen Kunstzustände verschaffen könnte.

Ist hiermit etwas gesagt? — Ich glaube: viel; und vermeine hierbei ohne Anmaßung mich vernehmen zu lassen. Daß ich meinem Wirken eine wesentliche Bedeutung beilegen darf, ersehe ich daraus, wie ernstlich es vermieden wird, auf diejenigen meiner Veröffentlichungen einzugehen, zu welchen ich in diesem Betreff gelegentlich veranlaßt worden bin.

Ich erwähnte, wie anfänglich, ehe die so sonderbar ihren Grund verheimlichende Agitation der Juden gegen mich eintrat, die Ansätze zu einer ehrlich deutsch geführten Behandlung und Erwägung der von mir in meinen Kunstschriften niedergelegten Ansichten sich zeigten. Nehmen wir an, jene Agitation wäre nun nicht eingetreten, oder sie hätte, wie billig, sich ebenfalls offen und ehrlich auf ihre nächste Veranlassung beschränkt, so hätten wir uns wohl zu fragen, wie dann nach der Analogie gleichartiger Vorgänge im ungestörten deutschen Kulturleben die Sache sich gestaltet haben würde. Ich bin nicht der optimistischen Meinung, daß hierbei sehr viel herausgekommen wäre; wohl aber wäre etwas zu erwarten gewesen, und jedenfalls etwas anderes, als das eingetretene Ergebnis. Verstehen wir es recht, so war, wie für die poetische Literatur, auch für die Musik die Periode der Sammlung eingetreten, um die Hinterlassenschaft der unvergleichlichen Meister, welche in dicht aneinander sich schließender Reihe die große deutsche Kunstwiedergeburt selbst darstellen, zu einem Gemeingut der Nation, der Welt verwerten zu sollen. In welchem Sinne diese Verwertung sich bestimmen würde, das war die Frage. Am entscheidendsten gestaltete sie sich für die Musik: denn hier war namentlich durch die letzten Perioden des Beethovenschen Schaffens eine ganz neue Phase der Entwicklung dieser Kunst eingetreten, welche alle von ihr bisher gehegten Ansichten und Annahmen durchaus überbot. Die Musik war unter der Führung

---

ähnlichen Effekt. — Aber begreifen Sie, wie sinnvoll so etwas wiederum auf die Erweckung des Ekels berechnet ist, mit welchem selbst der Verleumdete sich von der Bestrafung des Verleumders abwendet?

der italienischen Gesangsmusik zur Kunst der reinen Annehmlichkeit geworden: die Fähigkeit, sich die gleiche Bedeutung der Kunst Dantes und Michelangelos zu geben, leugnete man damit durchaus ab, und verwies sie somit in einen offenbar niederen Rang der Künste überhaupt. Es war daher aus dem großen Beethoven eine ganz neue Erkenntnis des Wesens der Musik zu gewinnen, die Wurzel, aus welcher sie gerade zu dieser Höhe und Bedeutung erwachsen, sinnvoll durch Bach auf Palestrina zu verfolgen, und somit ein ganz andres System für ihre ästhetische Beurteilung zu begründen, als dasjenige sein konnte, welches sich auf die Kenntnisnahme einer von diesen Meistern weit abliegenden Entwicklung der Musik stützte.

Das richtige Gefühl hiervon war ganz instinktiv in den deutschen Musikern dieser Periode lebendig, und ich nenne Ihnen hier Robert Schumann als den sinnvollsten und begabtesten dieser Musiker. An dem Verlaufe seiner Entwicklung als Komponist läßt sich recht ersichtlich der Einfluß nachweisen, welchen die von mir bezeichnete Einmischung des jüdischen Wesens auf unsre Kunst ausübte. Vergleichen Sie den Robert Schumann der ersten und den der zweiten Hälfte seines Schaffens: dort plastischer Gestaltungstrieb, hier Verfließen in schwülstige Fläche bis zur geheimnisvoll sich ausnehmenden Seichtigkeit. Dem entspricht es, daß Schumann in dieser zweiten Periode mißgünstig, mürrisch und verdrossen auf diejenigen blickte, welchen er in seiner ersten Periode als Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik" so warm und deutsch liebenswürdig die Hand gereicht hatte. An der Haltung dieser Zeitschrift, in welcher Schumann (mit ebenfalls sehr richtigem Instinkte) auch schriftstellerisch für die große uns obliegende Aufgabe sich betätigte, können Sie gleichfalls ersehen, mit welchem Geiste ich mich zu beraten gehabt hätte, wenn ich mit ihm allein über die mich anregenden Probleme mich verständigen sollte: hier treffen wir wahrlich auf eine andre Sprache, als den endlich in unsre neue Ästhetik hinübergeleiteten dialektischen Judenjargon, und — ich bleibe dabei! — in dieser Sprache wär es zu einem fördernden Einvernehmen gekommen. Was aber gab dem jüdischen Einflusse diese Macht? Leider ist

eine Haupttugend des Deutschen auch der Quell seiner Schwächen. Das ruhige, gelassene Selbstvertrauen, das ihm bis zum Fernhalten alles peinigenden Seelenskrupels eigen bleibt, und so manche innig treue Tat aus seiner ungestört sich gleichen Natur hervortreibt, kann bei einem nur geringen Mangel an nötigem Feuer leicht zu jener wunderlichen Trägheit umschlagen, in welche wir jetzt, unter der andauernden Verwahrlosung aller höheren Anliegen des deutschen Geistes in den machtvollen politischen Sphären, die meisten, ja fast alle dem deutschen Wesen ganz treu verbliebenen Geister versunken sehen. In diese Trägheit versank auch Robert Schumanns Genius, als es ihn belästigte, dem geschäftig unruhigen jüdischen Geiste stand zu halten; es war ihm ermüdend, an tausend einzelnen Zügen, welche zunächst an ihn herantraten, sich stets deutlich machen zu sollen, was hier vorging. So verlor er unbewußt seine edle Freiheit, und nun erleben es seine alten, von ihm endlich gar verleugneten Freunde, daß er als einer der Ihrigen von den Musikjuden uns im Triumphe dahergeführt wird! — Nun, verehrte Freundin, dies wäre, so denke ich, ein Erfolg, der etwas zu sagen hat? Seine Vorführung erspart uns jedenfalls die Beleuchtung geringfügiger Unterjochungsfälle, welche infolge dieses wichtigsten immer leichter hervorzurufen waren.

Diese persönlichen Erfolge vervollständigen sich aber auf dem Gebiete des Assoziations- und Gesellschaftswesens. Auch hier zeigte sich der deutsche Geist noch seiner Anlage gemäß zur Betätigung angeregt. Die Idee, welche ich Ihnen als die Aufgabe unsrer nachbeethovenschen Periode bezeichnete, vereinigte auch wirklich zum ersten Male eine immer größere Anzahl deutscher Musiker und Musikfreunde zu Zwecken, welche ihre natürliche Bedeutung durch das Erfassen jener Aufgabe erhielten. Es ist dem trefflichen Franz Brendel, der auch hierzu mit treuer Ausdauer die Anregung gab, und welchem dafür geringschätzig zu begegnen zum Tone der Judenblätter wurde, zum wahren Ruhme anzurechnen, nach dieser Seite hin das Nötige ebenfalls erkannt zu haben. Das Gebrechen alles deutschen Assoziationswesens mußte aber auch hier um so eher sich herausstellen, als mit einem Vereine deutscher Musiker nicht etwa nur den machtvollen Sphären der staatlichen, von den Regierungen geleiteten Organisationen, wie mit andern, zu gleicher Wirkungslosigkeit

verurteilten freien Vereinigungen es der Fall ist, sondern dabei noch den Interessen der allermächtigsten Organisationen unsrer Zeit, der des Judentumes, entgegengetreten wurde. Offenbar konnte ein großer Verein von Musikern nur auf dem praktischen Wege vorzüglichster Musteraufführungen für die Ausbildung des deutschen Musikstiles wichtiger Werke eine erfolgreiche Betätigung ausüben; hierzu gehörten Mittel; der deutsche Musiker ist aber arm: wer wird ihm helfen? Gewiß nicht das Reden und Disputieren über Kunstinteressen, welches unter vielen nie einen Sinn haben kann, und leicht zum Lächerlichen führt. Jene uns fehlende Macht gehörte aber dem Judentum. Die Theater den Junkern und dem Kulissenjux, die Konzertinstitute den Musikjuden: was blieb uns da noch übrig? Etwa ein kleines Musikblatt, das über den Ausfall der allzweijährlichen Zusammenkünfte Bericht gab.

Wie Sie sehen, verehrte Frau, bezeuge ich Ihnen hiermit den vollständigen Sieg des Judentums auf allen Seiten; und wenn ich mich jetzt noch einmal laut darüber ausspreche, so geschieht dies wahrlich nicht in der Meinung, ich könnte der Vollständigkeit dieses Sieges noch in etwas Abbruch tun. Da nun anderseits meine Darstellung des Verlaufes dieser eigentümlichen Kulturangelegenheit des deutschen Geistes zu besagen scheint, dieses sei das Ergebnis der durch meinen früheren Artikel unter den Juden hervorgerufenen Agitation, so läge Ihnen vielleicht auch die neue verwunderungsvolle Frage danach nicht fern, warum ich denn durch jene Herausforderung eben diese Agitation als Reaktion hervorgerufen hätte?

Ich könnte mich hierfür damit entschuldigen, daß ich zu diesem Angriffe nicht durch Erwägung der „causa finalis", sondern einzig durch den Antrieb der „causa efficiens" (wie der Philosoph sich ausdrückt) bestimmt worden sei. Gewiß hatte ich schon bei der Abfassung und Veröffentlichung jenes Aufsatzes nichts weniger im Sinne, als den Einfluß der Juden auf unsre Musik mit Aussicht auf Erfolg noch zu bekämpfen: die Gründe ihrer bisherigen Erfolge waren mir damals bereits so klar, daß es mir jetzt, nach über achtzehn Jahren, gewissermaßen

zur Genugtuung dient, durch die Wiederveröffentlichung desselben dieses bezeugen zu können. Was ich damit bezwecken wollte, könnte ich daher nicht klar bezeichnen, dagegen nur eben mich darauf berufen, daß die Einsicht in den unvermeidlichen Verfall unsrer Musikzustände mir die innere Nötigung zur Bezeichnung der Ursachen davon auferlegte. Vielleicht lag es aber doch auch meinem Gefühle nahe, eine hoffnungsreiche Annahme noch damit zu verbinden: dies enthüllt Ihnen die Schlußapostrophe des Aufsatzes, mit welcher ich mich an die Juden selbst wende.

Wie nämlich von humanen Freunden der Kirche eine heilsame Reform derselben durch Berufung an den unterdrückten niederen Klerus als möglich gedacht worden ist, so faßte auch ich die großen Begabungen des Herzens wie des Geistes in das Auge, die aus dem Kreise der jüdischen Sozietät mir selbst zu wahrer Erquickung entgegengekommen sind. Gewiß bin ich auch der Meinung, daß alles, was das eigentliche deutsche Wesen von dorther bedrückt, in noch viel schrecklicherem Maße auf dem geist- und herzvollen Juden selbst lastet. Mich dünkt es, als ob ich damals Anzeichen davon wahrnahm, daß meine Anrufung Verständnis und tiefe Erregung hervorgerufen hatte. Ist Abhängigkeit in jeder Lage ein großes Übel und Hindernis der freien Entwicklung, so scheint die Abhängigkeit der Juden unter sich aber ein knechtisches Elend von alleräußerster Härte zu sein. Es mag den geistreichen Juden, da man nun einmal nicht nur mit uns, sondern in uns zu leben sich entschlossen hat, von der aufgeklärten Stammgenossenschaft vieles gestattet und nachgesehen werden: die besten, so sehr erheiternden Judenanekdoten werden von ihnen uns erzählt; auch nach andern Seiten hin, über uns, wie über sich, kennen wir sehr unbefangene und somit jedenfalls erlaubt dünkende Auslassungen von ihnen. Aber einen vom Stamme Geächteten in Schutz zu nehmen, das muß jedenfalls den Juden als geradeswegs todeswürdiges Verbrechen gelten. Mir sind hierüber rührende Erfahrungen zuteil geworden. Um ihnen aber diese Tyrannei selbst zu bezeichnen, diene ein Fall für viele. Ein offenbar sehr begabter, wirklich talent- und geistvoller Schriftsteller jüdischer Abkunft, welcher in das eigentümlichste deutsche Volksleben wie eingewachsen erscheint, und mit dem ich längere Zeit auch über den

Punkt des Judentums mannigfach verkehrte, lernte späterhin meine Dichtungen: „Der Ring des Nibelungen“ und „Tristan und Isolde“ kennen; er sprach sich darüber mit solch anerkennender Wärme und solch deutlichem Verständnisse aus, daß die Aufforderung meiner Freunde, zu welchen er gesprochen hatte, wohl nahe lag, seine Ansicht über diese Gedichte, welche von unsern literarischen Kreisen so auffallend ignoriert würden, auch öffentlich darzulegen. Dies war ihm unmöglich! —

Begreifen Sie, verehrte Frau, aus diesen Andeutungen daß, wenn ich auch diesmal nur Ihre Frage nach dem rätselhaften Grunde der mir widerfahrenen Verfolgungen, namentlich der Presse, antwortete, ich meiner Antwort dennoch vielleicht nicht diese, fast ermüdende, Ausdehnung gegeben haben würde, wenn nicht auch heute noch eine, allerdings fast kaum auszusprechende, im tiefsten Sinne mir liegende Hoffnung mich dabei angeregt hätte. Wollte ich dieser einen Ausdruck geben, so durfte ich sie vor allem nicht auf eine fortgesetzte Verheimlichung meines Verhältnisses zu dem Judentume begründet erscheinen lassen: diese Verheimlichung hat zu der Verwirrung beigetragen, in welcher sich heute fast jeder für mich teilnehmende Freund mit Ihnen befindet. Habe ich hierzu durch jenen früheren Pseudonym Anlaß, ja dem Feinde das strategische Mittel zu meiner Bekämpfung an die Hand gegeben, so mußte ich nun auch für meine Freunde dasselbe enthüllen, was jenen nur zu wohl bekannt war. Wenn ich annehme, daß nur diese Offenheit auch Freunde im feindlichen Lager, nicht sowohl mir zuführen, als zum eigenen Kampfe für ihre wahre Emanzipation stärken könne, so ist es mir vielleicht zu verzeihen, wenn ein umfassender kulturhistorischer Gedanke mir die Beschaffenheit einer Illusion verdeckt, welche unwillkürlich sich in mein Herz schmeichelt. Denn über eines bin ich mir klar: so wie der Einfluß, welchen die Juden auf unser geistiges Leben gewonnen haben, und wie er sich in der Ablenkung und Fälschung unsrer höchsten Kulturtendenzen kundgibt, nicht ein bloßer, etwa nur physiologischer Zufall ist, so muß er auch als unleugbar und entscheidend anerkannt werden. Ob der Verfall unsrer Kultur durch eine gewaltsame Auswerfung des zersetzenden fremden Elementes aufgehalten werden könne, vermag ich nicht zu beurteilen, weil hierzu Kräfte gehören müßten, deren Vorhandensein mir unbekannt ist. Soll dagegen

dieses Element uns in der Weise assimiliert werden, daß es mit uns gemeinschaftlich der höheren Ausbildung unsrer edleren menschlichen Anlagen zureife, so ist es ersichtlich, daß nicht die Verdeckung der Schwierigkeiten dieser Assimilation, sondern nur die offenste Aufdeckung derselben hierzu förderlich sein kann. Sollte von dem, unsrer neuesten Ästhetik nach, so harmlos annehmlichen Gebiete der Musik aus von mir eine ernste Anregung hierzu gegeben worden sein, so würde dies vielleicht meiner Ansicht über die bedeutende Bestimmung der Musik nicht ungünstig erscheinen; und jedenfalls würden Sie, hochverehrte Frau, hierin eine Entschuldigung dafür erkennen dürfen, daß ich Sie so lange von diesem anscheinend so abstrusen Thema unterhielt.

Triebschen bei Luzern, Neujahr 1869.

Richard Wagner.

Über das Dirigieren.

(1869.)

Motto nach Goethe:

„Fliegenschnauz' und Mückennas'
Mit euren Anverwandten,
Frosch im Laub und Grill' im Gras,
Ihr seid mir Musikanten!"

Mit dem folgenden beabsichtige ich meine Erfahrungen und Beobachtungen auf einem Felde der musikalischen Wirksamkeit mitzuteilen, welches bisher für die Ausübung nur der Routine, für die Beurteilung aber der Kenntnislosigkeit überlassen blieb. Ich werde für mein eigenes Urteil über die Sache mich nicht auf die Dirigenten selbst, sondern auf die Musiker und Sänger berufen, weil diese allein das richtige Gefühl dafür haben, ob sie gut oder schlecht dirigiert werden, worüber sie allerdings nur dann sich aufklären können, wenn sie, was eben nur sehr ausnahmsweise geschieht, einmal gut dirigiert werden. Hierfür gedenke ich nicht mit der Aufstellung eines Systemes, sondern durch Aufzeichnung einer Reihenfolge von Wahrnehmungen zu verfahren, welche ich gelegentlich fortzusetzen mir vorbehalte.

Unstreitig kann es den Tonsetzern nicht gleichgültig sein, in welcher Weise vorgetragen ihre Arbeiten dem Publikum zu Gehör kommen, da dieses sehr natürlich erst durch eine gute Aufführung von einem Musikwerke den richtigen Eindruck erhalten kann, während es den durch eine schlechte Aufführung

hervorgebrachten unrichtigen Eindruck als solchen nicht zu erkennen vermag. Wie es nun aber um die allermeisten Aufführungen nicht nur von Opern, sondern auch von Konzertmusikwerken in Deutschland steht, wird manchem zu Bewußtsein kommen, wenn er meiner Beleuchtung der Elemente solcher Aufführungen mit Aufmerksamkeit und einiger Kenntnis folgt.

Die dem hierin Erfahrenen sich bloßstellenden Schwächen der deutschen Orchester, sowohl in betreff ihrer Beschaffenheit als ihrer Leistungen, rühren zu allermeist von den nachteiligen Eigenschaften ihrer Dirigenten, als Kapellmeistern, Musikdirektoren usw. her. Die Wahl und Anstellung derselben wird von den obersten Behörden der Kunstinstitute ganz in dem Maße kenntnisloser und nachlässiger ausgeführt, als die Anforderungen an die Orchester schwieriger und bedeutender geworden sind. Als die höchsten Aufgaben für das Orchester in einer Mozartschen Partitur enthalten waren, stand an der Spitze desselben der eigentliche deutsche Kapellmeister, stets ein Mann von gewichtigem Ansehen (mindestens am Ort), sicher, streng, despotisch, und namentlich grob. Als letzter dieser Gattung wurde mir Friedrich Schneider in Dessau bekannt; auch Guhr in Frankfurt gehörte noch zu ihr. Was diese Männer und ihre gleichen, welche man in ihrem Verhalten zur neueren Musik als „Zöpfe" zu bezeichnen hatte, in ihrer Art Tüchtiges zu leisten vermochten, erfuhr ich noch vor etwa acht Jahren durch eine Aufführung meines „Lohengrin" in Karlsruhe unter der Leitung des alten Kapellmeisters Strauß. Dieser höchst würdige Mann stand offenbar mit besorglicher Scheu und Befremdung vor meiner Partitur: aber seine Sorge trug sich nun eben auch auf die Leitung des Orchesters über, welche nicht präziser und kräftiger zu denken war; man sah, ihm gehorchte alles, wie einem Manne, der keinen Spaß versteht und seine Leute in den Händen hat. Merkwürdigerweise war dieser alte Herr auch der einzige mir vorgekommene namhafte Dirigent, welcher wirkliches Feuer hatte; seine Tempi waren oft eher übereilt als verschleppt, aber immer körnig und gut ausgeführt. — Einen ähnlichen guten Eindruck erhielt ich von der gleichen Leistung H. Essers in Wien.

Was diese Gattung von Dirigenten alten Schrotes, wenn sie weniger begabt waren als die Genannten, beim Aufkommen

der komplizierteren neueren Orchestermusik für die Bildung der Orchester endlich ungeeignet machen mußte, war zuvörderst eben ihre alte Gewöhnung in betreff der früher nötig oder genügend dünkenden Besetzung derselben, wofür man sich genau nur nach den dargebotenen Aufgaben gerichtet hatte. Mir ist kein Beispiel bekannt geworden, daß irgendwo in Deutschland der Etat eines Orchesters aus Rücksicht auf die Erfordernisse der neueren Instrumentation grundsätzlich umgestaltet worden wäre. Nach wie vor rücken in den großen Orchestern die Musiker nach dem Anziennitätsgesetze zu den Stellen der ersten Instrumente herauf, und nehmen folgerichtig erst bei eingetretener Schwächung ihrer Kräfte die ersten Stimmen ein, während die jüngeren Kräfte und tüchtigeren Musiker an den zweiten sitzen, was besonders bei den Blasinstrumenten sehr nachteilig bemerkbar wird. Ist es nun wohl in neuerer Zeit einsichtigen Bemühungen, und namentlich auch der bescheidenen Erkenntnis der betreffenden Musiker selbst zu verdanken, daß diese Übelstände sich immer mehr vermindern, so hat hingegen ein andres Verfahren zu andauernd nachteiligen Folgen geführt, nämlich in der Besetzung der Streichinstrumente. Hier wird ohne alles Besinnen fortwährend die zweite Violine, vor allem aber die Bratsche aufgeopfert. Dieses letztere Instrument wird überall zum allergrößten Teile von invalid gewordenen Geigern, aber auch von geschwächten Bläsern, sobald diese irgend einmal auch etwas Geige gespielt haben, besetzt; höchstens sucht man einen wirklich guten Bratschisten an das erste Pult zu bringen, namentlich der hie und da vorkommenden Soli wegen; doch habe ich auch erlebt, daß man für diese sich mit dem Vorspieler der ersten Violine aushalf. Mir wurde in einem großen Orchester von acht Bratschisten nur ein einziger bezeichnet, welcher die häufigen schwierigen Passagen in einer meiner neueren Partituren korrekt ausführen konnte. Das hiermit erwähnte Verfahren war nun, wie es aus humanen Rücksichten zu entschuldigen war, von dem Charakter der früheren Instrumentation, nach welcher die Bratsche meist nur zur Ausfüllung der Begleitung gebraucht wurde, eingegeben, und fand auch bis in die neuesten Zeiten eine genügende Rechtfertigung durch die unwürdige Instrumentierungsweise der italienischen Opernkomponisten, deren Werke ja einen wesentlichen und beliebten Bestandteil des deutschen Opernrepertoires

ausmachen. Da auf diese Lieblingsopern auch von den großen Theaterintendanten, nach dem rühmlichen Geschmacke ihrer Höfe, am allermeisten gehalten wird, so ist es auch nicht zu verwundern, daß Anforderungen, welche sich auf diesen Herren durchaus unbeliebte Werke begründen, bei ihnen nur dann durchzusetzen sein würden, wenn der Kapellmeister eben ein Mann von Gewicht und ernstem Ansehen wäre, und wenn er namentlich selbst recht ordentlich wüßte, was für ein heutiges Orchester nötig ist. Dieses letztere entging nun größtenteils unsern älteren Kapellmeistern; ihnen entging namentlich auch die Einsicht in die Notwendigkeit, die Saiteninstrumente unsrer Orchester, gegenüber der so sehr gesteigerten Anzahl und Verwendung der Blasinstrumente, im entsprechenden Maße zu vermehren; denn was auch neuerdings in dieser Hinsicht notdürftig geschah, da das Mißverhältnis nun doch gar zu offenbar wurde, genügte nie, um hierin die so berühmten deutschen Orchester auf gleiche Höhe mit den französischen zu bringen, welchen sie in der Stärke und Tüchtigkeit der Violinen, und namentlich auch der Violoncelle, durchweg noch nachstehen.

Was nun jenen Kapellmeistern vom alten Schrot entging, das zu erkennen und auszuführen wäre jetzt die erste und rechte Aufgabe der Dirigenten neueren Datums und Stiles gewesen. Dafür war aber gesorgt, daß diese den Intendanten nicht gefährlich wurden, und daß namentlich auf sie nicht die wuchtvolle Autorität der tüchtigen „Zöpfe" der früheren Zeit überging.

Es ist wichtig und lehrreich, zu ersehen, wie diese neuere Generation, welche jetzt das gesamte deutsche Musikwesen vertritt, zu Amt und Würden gelangte. — Da wir zunächst dem Bestehen der großen und kleinen Hoftheater, sowie der Theater überhaupt, die Unterhaltung von Orchestern zu verdanken haben, müssen wir es uns auch gefallen lassen, daß durch die Direktionen dieser Theater der deutschen Nation diejenigen Musiker bezeichnet werden, welche sie für berufen halten, oft halbe Jahrhunderte hindurch die Würde und den Geist der deutschen Musik zu vertreten. Die meisten dieser so beförderten Musiker müssen wissen, wie sie zu dieser Auszeichnung kamen, da an den wenigsten unter ihnen es für das geübte Auge ersichtlich ist, durch welche Verdienste sie dazu gelangten. Der eigentliche deutsche Musiker erreichte diese „guten Posten", als welche sie von ihren

Patronen wohl einzig betrachtet wurden, zumeist durch die einfache Anwendung des Gesetzes der Trägheit: man rückte aufwärts, schubweise. Ich glaube, daß das große Berliner Hoforchester seine meisten Dirigenten auf diesem Wege erhalten hat. Mitunter ging es jedoch auch sprungweise her: ganz neue Größen gediehen plötzlich unter der Protektion der Kammerfrau einer Prinzessin usw. Von welchem Nachteile diese autoritätslosen Wesen für die Pflege und Bildung unserer allergrößten Orchester und Operntheater geworden sind, ist nicht genug zu ermessen. Gänzlich verdienstlos, konnten sie sich in ihrer Stellung nur durch Unterwürfigkeit gegen einen kenntnislosen, gewöhnlich aber allesverstehenwollenden obersten Chef, sowie durch eine schmeichelnde Anbequemung an die Forderungen der Trägheit gegen die ihnen untergebenen Musiker behaupten. Durch Preisgebung aller künstlerischen Disziplin, zu deren Aufrechterhaltung sie anderseits gar nicht befähigt waren, sowie durch Nachgiebigkeit und Gehorsam gegen jede unsinnige Zumutung von oben, schwangen sich diese Meister sogar zu allgemeiner Beliebtheit auf. Jede Schwierigkeit des Studiums ward mit einer salbungsvollen Berufung auf den „alten Ruhm der N. N. Kapelle" unter gegenseitigem Schmunzeln überwunden. Wer bemerkte es nun, daß die Leistungen dieses ruhmreichen Institutes von Jahr zu Jahr tiefer sanken? Wo waren die wirklichen Meister, diese zu beurteilen? Gewiß nicht unter den Rezensenten, welche nur bellen, wenn ihnen der Mund nicht zugestopft wird; auf dieses Stopfen aber verstand man sich allseitig.

In neueren Zeiten werden nun diese Dirigentenstellen aber auch durch besonders Berufene besetzt: man läßt, je nach Bedürfnis und Stimmung der obersten Direktion, von irgend woher einen tüchtigen Routinier kommen; und dies geschieht, um der Trägheit der landesüblichen Kapellmeister eine „aktive Kraft" einzuimpfen. Dies sind die Leute, welche in vierzehn Tagen eine Oper „herausbringen", sehr stark zu „streichen" verstehen, und den Sängerinnen effektvolle „Schlüsse" in fremde Partituren hineinkomponieren. Einer solchen Geschicklichkeit verdankt die Dresdener Hofkapelle einen ihrer rüstigsten Dirigenten.

Aber auch nach wirklichem Rufe wird zuzeiten ausgegangen: es müssen „musikalische Größen" herbeigezogen

werden. Die Theater haben keine solche aufzuweisen: aber die Singakademien und Konzertanstalten liefern deren welche, namentlich nach den Anpreisungen der Feuilletons der großen politischen Zeitungen, ziemlich alle zwei bis drei Jahre. Dies sind nun unsre heutigen Musikbankiers, wie sie aus der Schule Mendelssohn hervorgegangen sind, oder durch dessen Protektion der Welt empfohlen wurden. Das war nun allerdings ein andrer Schlag Menschen als die hilflosen Nachwüchse unsrer alten Zöpfe, — nicht im Orchester oder beim Theater aufgewachsene Musiker, sondern in den neu gegründeten Konservatorien wohlanständig aufgezogen, Oratorien und Psalmen komponierend, und den Proben der Abonnementskonzerte zuhörend. Auch im Dirigieren hatten sie Unterricht bekommen, und besaßen zudem eine elegante Bildung, wie sie bisher bei Musikern gar nicht vorgekommen war. An Grobheit war jetzt gar nicht mehr zu denken; und was bei unsern armen eingeborenen Kapellmeistern ängstliche, selbstvertrauenslose Bescheidenheit war, äußerte sich bei ihnen als guter Ton, zu welchem sie außerdem durch ihre etwas befangene Stimmung unsrem ganzen deutsch-zöpfischen Gesellschaftswesen gegenüber sich angehalten fühlten. Ich glaube, daß diese Leute manchen guten Einfluß auf unsre Orchester ausgeübt haben: gewiß ist viel Rohes und Tölpelhaftes hier verschwunden, und manches Detail im eleganten Vortrage seitdem besser beachtet und ausgebildet worden. Ihnen war das neuere Orchester bereits viel geläufiger, denn in vieler Beziehung verdankte dieses ihrem Meister Mendelssohn eine besonders zarte und feinsinnige Ausbildung auf dem Wege, welchen bis dahin Webers herrlicher Genius zuerst neu erfinderisch betreten hatte.
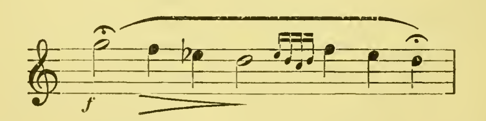
Zunächst fehlte diesen Herren aber eines, um der nötigen Neugestaltung unsrer Orchester und der mit ihnen verbundenen Institute förderlich zu sein: — Energie, wie sie nur ein auf wirklich eigener Kraft beruhendes Selbstvertrauen geben kann. Denn leider war hier alles, Ruf, Talent, Bildung, ja Glaube, Liebe und Hoffen, künstlich. Jeder von ihnen hat so viel mit sich und mit der Schwierigkeit, seine künstliche Stellung zu behaupten, zu tun, daß er an das Allgemeine, Zusammenhangvolle, Konsequente und Neugestaltende nicht denken kann, weil dieses ihn, ganz richtig, auch eigentlich gar nichts angeht. Sie

sind in die Stellung jener alten schwerschrötigen deutschen Meister eben nur getreten, weil diese gar zu tief herabgekommen und unfähig geworden waren, die Bedürfnisse der neueren Zeit und ihres Kunststiles zu erkennen; und es scheint, daß sie sich in dieser Stellung nur wie eine Übergangsperiode ausfüllend empfinden, während sie mit dem deutschen Kunstideale, dem wieder alles Edle doch einzig zustrebt, nichts Rechtes anzufangen wissen, weil es ihnen im tiefsten Grunde ihrer Natur fremd ist. So verfallen sie schwierigen Anforderungen der neueren Musik gegenüber auch nur auf Auskunftsmittel. Meyerbeer war z. B. sehr delikat; er bezahlte aus seiner Tasche einen neuen Flötisten, der ihm in Paris eine Stelle gut blasen sollte. Da er recht gut verstand, was auf einen glücklichen Vortrag ankommt, außerdem reich und unabhängig war, hätte er für das Berliner Orchester von außerordentlicher Verdienstlichkeit werden können, als ihn der König von Preußen als Generalmusikdirektor dazu berief. Hierzu war nun gleichzeitig aber auch Mendelssohn berufen, dem es doch wahrlich nicht an ungewöhnlichen Kenntnissen und Begabungen fehlte. Gewiß stellten sich beiden dieselben Hindernisse entgegen, welche eben alles Gute in diesem Bereiche bisher gehemmt haben: allein, diese eben sollten sie hinwegräumen, denn dazu waren sie, wie nie andre wieder, in jeder Hinsicht ergiebig ausgerüstet. Warum verließ sie ihre Kraft? Es scheint: weil sie eben keine Kraft hatten. Sie ließen die Sache stecken: nun haben wir das „berühmte" Berliner Orchester vor uns, in welchem auch noch die letzte Spur selbst der Spontinischen Präzisionstradition geschwunden ist. Und dies waren Meyerbeer und Mendelssohn! Was werden nun anderswo ihre zierlichen Schattenbilder ausrichten?

Aus dem Überblicke der Eigenschaften der übrig gebliebenen älteren, wie dieser neuesten Spezies von Kapellmeistern und Musikdirektoren erhellt es, daß von ihnen für die Neubildung der Orchester nicht viel zu erwarten stehen kann. Dagegen ist die Initiative zu einer guten Fortbildung derselben bisher immer nur von noch den Musikern selbst ausgegangen, was sich sehr erklärlich von der gesteigerten Ausbildung der technischen Virtuosität herschreibt. Der Nutzen, welchen die Virtuosen der verschiedenen Instrumente unsern Orchestern gebracht haben, ist ganz unleugbar; er würde vollständig gewesen sein, wenn die

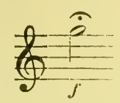
Dirigenten das gewesen wären, was sie, namentlich unter solchen Umständen, sein sollten. Dem zöpfischen Überreste unsres alten Kapellmeistertums, den stets um ihre Autorität verlegenen Heraufgeschobenen, oder durch Kammerfrauen empfohlenen Klavierlehrern usw., wuchs der Virtuose natürlich sogleich über den Kopf; dieser spielte im Orchester dann etwa die Rolle der Primadonna auf dem Theater. Der elegante Kapellmeister neuesten Schlages assoziierte sich dagegen mit dem Virtuosen, was in mancher Beziehung nicht unförderlich war, jedenfalls aber nur dann zu einem gemeinsamen Gedeihen des Ganzen geführt hätte, wenn eben das Herz und der Geist des wahren deutschen Musikwesens von diesen Herren gefaßt worden wäre.

Zu allernächst ist aber hervorzuheben, daß sie ihre Stellen, wie überhaupt das ganze Bestehen der Orchester dem Theater verdankten, und ihre allermeisten Beschäftigungen und Leistungen sich auf die Oper bezogen. Das Theater, die Oper hatten sie also zu verstehen, und demnach zu ihrer Musik noch etwas anderes zu erlernen, nämlich ungefähr wie bei der Astronomie die Anwendung der Mathematik auf diese, so hier die Anwendung der Musik auf die dramatische Kunst. Hätten sie diese, namentlich den dramatischen Gesang und Ausdruck, richtig verstanden, so wäre ihnen von diesem Verständnisse aus wieder ein Licht über den Vortrag des Orchesters, namentlich bei den Werken der neuen deutschen Instrumentalmusik, aufgegangen. Meine besten Anleitungen in betreff des Tempos und des Vortrages Beethovenscher Musik entnahm ich einst dem seelenvoll sicher akzentuierten Gesange der großen Schröder-Devrient; es war mir seither z. B. unmöglich, die ergreifende Kadenz der Hoboe im ersten Satze der Cmoll-Symphonie



so verlegen herunterblasen zu lassen, wie ich dies sonst noch nie anders gehört habe; ja, ich empfand nun, von dem mir aufgegangenen Vortrage dieser Kadenz aus zurückgehend, auch, welche

Bedeutung und welcher Ausdruck bereits an der entsprechenden Stelle dem als Fermate ausgehaltenen



der ersten Violine zu geben sei, und aus dem rührend ergreifenden Eindrucke, den ich von diesen zwei so unscheinbar dünkenden Punkten her gewann, ging mir ein den ganzen Satz belebendes neues Verständnis auf. — Dies hier nur beiläufig anführend, will ich zunächst bloß angedeutet haben, welche Wechselwirkung zur Vervollständigung der höheren musikalischen Bildung in betreff des Vortrages dem Dirigenten geboten wäre, wenn er seine Stellung zum Theater, welchem er an und für sich Amt und Würde verdankt, richtig verstünde. Dagegen gilt ihm die Oper (wozu anderseits die elende Pflege dieses Kunstgenres auf den deutschen Theatern ihm ein trauriges Recht gibt) als eine mit Seufzen zu beseitigende lästige Tagesarbeit, und er setzt seinen Ehrenpunkt dafür in den Konzertsaal, von wo er ausging und berufen wurde. Denn sobald, wie gesagt, eine Theaterintendanz einmal das Gelüste nach einem Musiker von Ruf als Kapellmeister anwandelt, so muß dieser von wo anders her kommen, als eben vom Theater.

Um nun beurteilen zu können, was ein solcher ehemaliger Konzert- und Singakademiedirigent im Theater zu leisten vermag, müssen wir ihn zunächst dort aufsuchen, wo er eigentlich zu Hause ist, und wo sich sein Ruf als „gediegener" deutscher Musiker begründet hat. Wir müssen ihn als Konzertdirigenten beobachten.

Von dem Orchestervortrag unsrer klassischen Instrumentalmusik ist mir aus meiner frühesten Jugend ein auffallender Eindruck der Unbefriedigung verblieben, welchen ich, sobald ich noch in neuester Zeit einem solchen Vortrage beiwohnte, stets wiederum erhielt. Was mir am Klaviere, oder bei der Lesung der Partitur, im Ausdrucke so seelenvoll belebt erschienen, erkannte ich dann kaum wieder, wie es meistens ganz unbeachtet flüchtig an den

Zuhörern vorüberging. Namentlich war ich über die Mattigkeit der Mozartschen Kantilene erstaunt, die ich mir zuvor so gefühlvoll belebt eingeprägt hatte. Die Gründe hiervon habe ich mir erst später klar gemacht, und sie näher eingehend in meinem „Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule"* besprochen, weshalb ich denjenigen, der mir hier ernstlich folgen will, bitte, das hierauf Bezügliche dort nachzulesen. Gewiß liegen diese zuvörderst in dem gänzlichen Mangel eines wahrhaften deutschen Musikkonservatoriums im strengsten Sinne des Wortes, wonach in ihm die genaue Tradition des echten, von den Meistern selbst ausgeübten Vortrages unsrer klassischen Musik durch stete lebendige Fortführung aufbewahrt worden wäre, was natürlich wiederum voraussetzen lassen müßte, daß diese Meister dort selbst dazu gelangt wären, ihre Werke ganz nach ihrem Sinne aufzuführen. Diese Voraussetzung, wie das darauf sich gründende Ergebnis, hat sich leider der deutsche Kultursinn entgehen lassen, und wir sind nun auf die Einfälle jedes einzelnen Dirigenten dafür angewiesen, was dieser etwa von dem Tempo oder dem Vortrage eines klassischen Musikstückes halte, um uns über den Geist desselben zu orientieren.

In meiner Jugendzeit wurden in den gerühmten Leipziger Gewandhauskonzerten diese Stücke einfach gar nicht dirigiert; sondern unter dem Vorspiele des damaligen Konzertmeisters Matthäi wurden sie, etwa wie die Ouvertüren und Entreakte im Schauspiele abgespielt. Von störender Individualität des Dirigenten war hier somit gar nichts zu vermerken; außerdem wurden die, an sich keine großen technischen Schwierigkeiten darbietenden Hauptwerke unsrer klassischen Instrumentalmusik alle Winter regelmäßig durchgespielt: sie gingen daher recht glatt und präzis; man sah, das Orchester, welches sie genau kannte, freute sich der alljährlichen Wiederbegrüßung der Lieblingswerke.

Nur mit Beethovens neunter Symphonie wollte es durchaus nicht gehen; dennoch gehörte es zum Ehrenpunkte, auch diese jedes Jahr mit aufzuführen. — Ich hatte mir die Partitur dieser Symphonie selbst kopiert, und ein Klavierarrangement zu zwei Händen davon ausgearbeitet. Wie erstaunt war ich, von der Aufführung derselben im Gewandhause nur die aller-
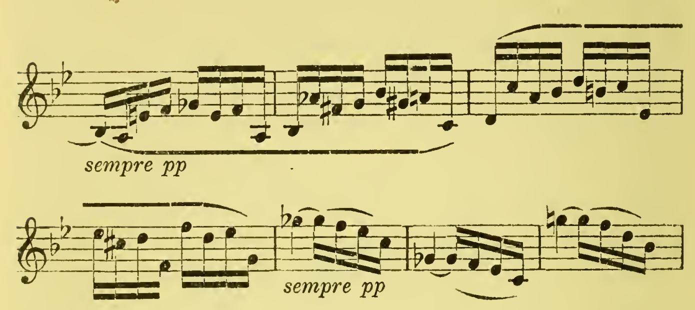
* In diesem achten Bande voranstehend mitgeteilt.

konfusesten Eindrücke zu erhalten, ja durch diese endlich mich so sehr entmutigt zu fühlen, daß ich mich vom Studium Beethovens, über welchen ich hierdurch völlig in Zweifel geraten war, für einige Zeit gänzlich abwendete. Sehr belehrend war es nun aber für mich, daß auch mein späteres wahres Gefallen an den Mozartschen Instrumentalwerken erst dann angeregt wurde, als ich selbst Gelegenheit fand, sie zu dirigieren, und hierbei mir es erlaubte, meinem Gefühle für den belebten Vortrag der Mozartschen Kantilene zu folgen. Von der allergründlichsten Belehrung jedoch ward es für mich, endlich von dem sogenannten Conservatoir-Orchester in Paris im Jahre 1839 die zuletzt mir so bedenklich gewordene „neunte Symphonie" gespielt zu hören. Hier fiel es mir denn wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme, und sogleich verstand ich, was hier das Geheimnis der glücklichen Lösung der Aufgabe ausmachte. Das Orchester hatte eben gelernt, in jedem Takte die Beethovensche Melodie zu erkennen, welche offenbar unsern braven Leipziger Musikern damals gänzlich entgangen war; und diese Melodie sang das Orchester.

Dies war das Geheimnis. Und hierzu war man keineswegs durch einen Dirigenten von besonderer Genialität angeleitet worden; Habeneck, welcher sich das große Verdienst dieser Aufführung erwarb, hatte, nachdem er während eines ganzen Winters diese Symphonie probieren gelassen, eben nur den Eindruck der Unverständlichkeit und Unwirksamkeit dieser Musik empfunden, von welchem Eindrucke schwer zu sagen ist, ob ihn ebenfalls zu empfinden deutsche Dirigenten sich bequemt hätten. Dieser bestimmte jenen aber, die Symphonie ein zweites und drittes Jahr hindurch zu studieren, und demnach nicht eher zu weichen, als bis das neue Beethovensche Melos jedem Musiker aufgegangen, und, da diese eben Musiker vom rechten Gefühle für den melodischen Vortrag waren, von jedem auch richtig wiedergegeben wurde. Allerdings war Habeneck aber auch ein Musikdirektor vom alten Schrot: er war der Meister, und alles gehorchte ihm.

Die Schönheit dieses Vortrages der neunten Symphonie bleibt mir noch ganz unbeschreiblich. Um jedoch einen Begriff davon zu geben, wähle ich mir eine Stelle aus, an welcher ich, wie an jeder andern es mir nicht minder geläufig sein würde, zugleich die Schwierigkeit im Vortrage Beethovens, wie die ge-

ringen Erfolge der deutschen Orchester in der Lösung derselben nachweisen will. — Nie habe ich, selbst durch die vorzüglichsten Orchester, es später ermöglichen können, die Stelle des ersten Satzes:



so vollendet gleichmäßig ausgeführt zu erhalten, wie ich dies damals (vor dreißig Jahren) von den Musikern des Pariser Conservatoire-Orchesters hörte. An dieser einen Stelle ist es mir, bei oft in meinem späteren Leben erneueter Erinnerung, recht klar geworden, worauf es beim Orchestervortrag ankommt, weil sie die Bewegung und den gehaltenen Ton, zugleich mit dem Gesetze der Dynamik in sich schließt. Daß die Pariser diese Stelle genau so ausführen konnten, wie sie vorgeschrieben steht, darin bestand nämlich ihre Meisterschaft. Weder in Dresden, noch in London, an welchen beiden Orten ich später diese Symphonie aufführte, konnte ich dazu gelangen, sowohl den Bogenwechsel wie den Saitenwechsel der Streichinstrumentisten bei der aufsteigend sich wiederholenden Figur völlig unmerklich zu machen, noch weniger aber die unwillkürliche Akzentuation beim Aufsteigen dieser Passage zu unterdrücken, weil dem gewöhnlichen Musiker es immer nahe liegt, beim Aufwärtssteigen stärker, wie im Gegensatz beim Abwärtsgehen schwächer zu werden. Mit dem vierten Takte der aufgezeichneten Stelle waren mir immer in ein Crescendo geraten, wodurch dem nun mit dem fünften Takte eintretenden gehaltenen Ges unwillkürlich, ja notwendig, ein bereits heftiger Akzent zugeführt wurde, welcher hier der so eigentümlichen tonischen Bedeutung dieser Note höchst nachteilig ward. Welchen Ausdruck diese Stelle in dieser

gemeinhin musizierenden Weise, gegen den durch ausdrückliche Vorschrift deutlich genug angezeigten Willen des Meisters vorgetragen, erhält, ist dem Grobfühligen schwer zur abweisenden Erkenntnis zu bringen: gewiß ist Unbefriedigung, Unruhe, Verlangen auch dann in ihr ausgedrückt; aber welcher Art diese beschaffen seien, das erfahren wir eben erst, wenn wir diese Stelle so ausgeführt hören, wie der Meister es sich dachte, und wie ich bisher einzig von jenen Pariser Musikern im Jahre 1839 es verwirklicht hörte. Hiervon entsinne ich mich, daß der Eindruck der dynamischen Monotonie (man verzeihe mir diesen scheinbar unsinnigen Ausdruck für ein sehr schwer zu bezeichnendes Phänomen!) bei der ungemeinen, ja exzentrisch mannigfaltigen Intervallbewegung der aufsteigenden Figur, mit ihrer Ausmündung auf die unendlich zart gesungene längere Note Ges, welcher dann das G ebenso zart gesungen antwortete, wie durch Zauber mich in die unvergleichlichen Mysterien des Geistes einweihte, welcher nun unmittelbar, offen und klar verständlich zu mir sprach.

Diese erhabene Offenbarung aber hier des weiteren unberührt lassend, frage ich nur, meine sonstigen praktischen Erfahrungen durchlaufend: auf welchem Wege ward es jenen Pariser Musikern möglich, so unfehlbar zu der Lösung dieser schwierigen Aufgabe zu gelangen? Ersichtlich zunächst nur durch den gewissenhaftesten Fleiß, wie er bloß solchen Musikern zu eigen ist, welche sich nicht damit begnügen, sich gegenseitig Komplimente zu machen, sich nicht einbilden, daß sie alles von selbst verstünden, sondern dem zunächst Unverstandenen gegenüber sich scheu und besorgt fühlen, und dem Schwierigen von der Seite beizukommen suchen, auf welcher sie zu Hause sind, nämlich von der Seite der Technik. Der französische Musiker ist von der italienischen Schule, welcher er zunächst wesentlich angehört, insoweit vortrefflich beeinflußt, als die Musik für ihn nur durch den Gesang faßlich ist: ein Instrument gut spielen, heißt für ihn, auf demselben gut singen können. Und (wie ich dieses gleich voranstellte) jenes herrliche Orchester sang eben diese Symphonie. Um sie richtig „singen“ zu können, mußte aber auch überall das rechte Zeitmaß gefunden worden sein: und das war das Zweite, was sich mir bei dieser Gelegenheit einprägte. Der alte Habeneck hatte hierfür gewiß keine abstrakt-ästhetische Inspiration, er war ohne alle „Genialität“: aber er fand das richtige

Tempo, indem er durch anhaltenden Fleiß sein Orchester darauf hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfassen.

Nur die richtige Erfassung des Melos gibt aber auch das richtige Zeitmaß an: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andre. Und wenn ich hiermit mich nicht scheue, mein Urteil über die allermeisten Aufführungen der klassischen Instrumentalwerke bei uns dahin auszusprechen, daß ich sie in einem bedenklichen Grade für ungenügend halte, so gedenke ich dies durch den Hinweis darauf zu erhärten, daß unsre Dirigenten vom richtigen Tempo aus dem Grunde nichts wissen, weil sie nichts vom Gesange verstehen. Mir ist noch kein deutscher Kapellmeister oder sonstiger Musikdirigent vorgekommen, der, sei es mit guter oder schlechter Stimme, eine Melodie wirklich hätte singen können; wogegen die Musik für sie ein sonderlich abstraktes Ding, etwas zwischen Grammatik, Arithmetik und Gymnastik Schwebendes ist, von welchem sehr wohl zu begreifen ist, daß der darin Unterrichtete zu einem rechten Lehrer an einem Konservatorium oder einer musikalischen Turnanstalt taugt, dagegen nicht verstanden werden kann, wie dieser einer musikalischen Aufführung Leben und Seele zu verleihen vermöchte.

Hierüber erlaube ich mir denn mit dem folgenden weitere Mitteilungen des von mir Erfahrenen zu machen.

Will man alles zusammenfassen, worauf es für die richtige Aufführung eines Tonstückes von seiten des Dirigenten ankommt, so ist dies darin enthalten, daß er immer das richtige Tempo angebe; denn die Wahl und Bestimmung desselben läßt uns sofort erkennen, ob der Dirigent das Tonstück verstanden hat oder nicht. Das richtige Tempo gibt guten Musikern bei genauerem Bekanntwerden mit dem Tonstück es fast von selbst auch an die Hand, den richtigen Vortrag dafür zu finden, denn jenes schließt bereits die Erkenntnis dieses letzteren von seiten des Dirigenten in sich ein. Wie wenig leicht es aber ist, das richtige Tempo zu bestimmen, erhellt eben hieraus, daß nur aus der Erkenntnis des richtigen Vortrages in jeder Beziehung auch das richtige Zeitmaß gefunden werden kann.

Hierin fühlten die alten Musiker so richtig, daß sie, wie Haydn und Mozart, für die Tempobezeichnung meist sehr allgemeinhin verfuhren: „Andante“ zwischen „Allegro“ und „Adagio“, erschöpft mit der einfachsten Steigerung der Grade fast alles ihnen hierfür nötig dünkende. Bei S. Bach finden wir endlich das Tempo allermeistens geradeswegs gar nicht bezeichnet, was im echt musikalischen Sinne das allerrichtigste ist. Dieser nämlich sagte sich etwa: wer mein Thema, meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck nicht herausfühlt, was soll dem noch solch eine italienische Tempobezeichnung sagen? — Um aus meiner allereigensten Erfahrung zu sprechen, führe ich an, daß ich meine auf den Theatern gegebenen früheren Opern mit recht beredter Tempoangabe ausstattete, und diese noch durch den Metronomen (wie ich vermeinte) unfehlbar genau fixierte. Woher ich nun von einem albernen Tempo in einer Aufführung, z. B. meines „Tannhäuser“, hörte, verteidigte man sich gegen meine Rekriminationen jedesmal damit, auf das gewissenhafteste meiner Metronomangabe gefolgt zu sein. Ich ersah hieraus, wie unsicher es mit der Mathematik in der Musik stehen müsse, und ließ fortan nicht nur den Metronomen aus, sondern begnügte mich auch für Angebung der Hauptzeitmaße mit sehr allgemeinen Bezeichnungen, meine Sorgfalt einzig den Modifikationen dieser Zeitmaße zuwendend, da von diesen unsre Dirigenten so gut wie gar nichts wissen. Diese Allgemeinheit der Bezeichnung hat nun, wie ich erfahren habe, die Dirigenten neuerdings wieder verdrossen und konfus gemacht, besonders da sie deutsch ausgeführt sind, und nun die Herren, an die alten italienischen Schablonen gewöhnt, darüber irre werden, was ich z. B. unter „Mäßig“ verstehe. Diese Beschwerde kam mir neuerdings aus der Sphäre eines Kapellmeisters zu, welchem ich kürzlich es zu verdanken hatte, daß die Musik meines „Rheingold“, die zuvor unter einem von mir angeleiteten Dirigenten bei den Proben zwei und eine halbe Stunde ausfüllte, in den Aufführungen, laut Bericht der Augsburger „Allgemeinen Zeitung“, sich auf drei Stunden ausdehnte. Ähnlich meldete man mir einst zur Charakterisierung einer Aufführung meines „Tannhäuser“, daß die Ouvertüre, welche unter meiner Leitung in Dresden zwölf Minuten gedauert hatte, hier zwanzig Minuten währte. Hier ist allerdings von den eigent-

lichen Stümpern die Rede, welche namentlich vor dem Alla-breve-Takte eine ungemeine Scheu haben, und dafür stets sich an vier korrekte Normal-Viertelschläge per Takt halten, um an ihnen immer das Bewußtsein sich wach zu erhalten, daß sie wirklich dirigieren und für etwas da sind. Wie diese Vierfüßler aus der Dorfkirche sich namentlich auch in unsre Operntheater verlaufen haben, mag Gott wissen.

Das „Schleppen" ist dagegen nicht die Eigenschaft der eigentlichen eleganten Dirigenten der neueren Zeit, welche im Gegenteil eine fatale Vorliebe für das Herunter- oder Vorüberjagen haben. Hiermit hat es eine ganz besondere Bewandtnis, welche das neueste, so allgemein beliebt gewordene, Musikwesen an sich fast erschöpfend zu charakterisieren geeignet wäre, weshalb ich denn auch hier etwas näher gerade auf dieses Merkmal desselben eingehen will.

Robert Schumann klagte mir einmal in Dresden, daß in den Leipziger Konzerten Mendelssohn ihm allen Genuß an der neunten Symphonie, durch das zu schnelle Tempo namentlich des ersten Satzes derselben, verdorben habe. Ich selbst habe Mendelssohn nur einmal in einer Berliner Konzertprobe eine Beethovensche Symphonie aufführen gehört: es war dies die achte Symphonie (Fdur). Ich bemerkte, daß er — fast wie nach Laune — hie und da ein Detail herausgriff, und am deutlichen Vortrage desselben mit einer gewissen Obstination arbeitete, was diesem einen Detail so vortrefflich zustatten kam, daß ich nur nicht recht begriff, warum er dieselbe Aufmerksamkeit nicht auch anderen Nuancen zuwendete: im übrigen floß diese so unvergleichlich heitere Symphonie außerordentlich glatt und unterhaltend dahin. Persönlich äußerte er mir einige Male in betreff des Dirigierens, daß das zu langsame Tempo am meisten schade, und er dagegen immer empfehle, etwas lieber zu schnell zu nehmen; ein wahrhaft guter Vortrag sei doch zu jeder Zeit etwas Seltenes; man könne aber darüber täuschen, wenn man nur mache, daß nicht viel davon bemerkt werde, und dies geschehe am besten dadurch, daß man sich nicht lange dabei aufhalte, sondern rasch darüber hinwegginge. Die eigentlichen Schüler Mendelssohns müssen von dem Meister hierüber noch mehreres und genaueres vernommen haben; denn eine zufällig eben nur gegen mich geäußerte Ansicht kann es nicht gewesen sein, da ich des weiteren

Gelegenheit hatte, die Folgen, wie endlich auch die Gründe jener Maxime kennen zu lernen.

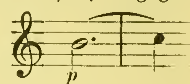
Eine lebendige Erfahrung von den ersteren machte ich an dem Orchester der philharmonischen Gesellschaft in London; dieses hatte Mendelssohn längere Zeit hindurch dirigiert, und ausgesprochenermaßen hielt man hier die Tradition der Mendelssohnschen Vortragsweise fest, welche sich anderseits so gut den Gewöhnungen und Eigenheiten der Konzerte dieser Gesellschaft anbequemte, daß die Vermutung, die Mendelssohnsche Vortragsweise sei dem Meister durch diese eingegeben worden, ziemlich einleuchtend dünken muß. Da in diesen Konzerten ungemein viel Instrumentalmusik verbraucht, für jede Aufführung aber nur eine Repetitionsprobe verwendet wird, war ich selbst genötigt, öfter das Orchester eben nur seiner Tradition folgen zu lassen, und lernte hierbei eine Vortragsweise kennen, die mich allerdings sehr lebhaft an Mendelssohns gegen mich getane Äußerungen hierüber gemahnte. Das floß denn wie das Wasser aus einem Stadtbrunnen; an ein Aufhalten war gar nicht zu denken, und jedes Allegro endete als unleugbares Presto. Die Mühe, hiergegen einzuschreiten, war peinlich genug; denn erst beim richtigen und wohlmodifizierten Tempo deckten sich nun die unter dem allgemeinen Wasserfluß verborgenen anderweitigen Schäden des Vortrages auf. Das Orchester spielte nämlich nie anders als „mezzoforte“; es kam zu keinem wirklichen forte, wie zu keinem wirklichen piano. So weit dies nun möglich war, ließ ich es mir in den bedeutenden Fällen endlich wohl angelegen sein, auf den mir richtig dünkenden Vortrag, somit auch auf das entsprechende Tempo zu halten. Die tüchtigen Musiker hatten nichts dagegen, und freuten sich selbst aufrichtig darüber; auch dem Publikum schien es offenbar recht zu sein: nur die Rezensenten waren wütend darüber, und schüchterten die Vorsteher der Gesellschaft dermaßen ein, daß ich von diesen wirklich einmal darum angegangenen wurde, den zweiten Satz der Esdur-Symphonie von Mozart doch ja wieder so ruschlig herunterspielen zu lassen, wie man es nun einmal gewohnt sei, und wie denn doch Mendelssohn selbst auch es habe tun lassen.

Ganz wörtlich präzisierte sich aber endlich die fatale Maxime in der an mich gerichteten Bitte eines sehr gemütlichen älteren

Kontrapunktisten, Herrn Potter (wenn ich mich nicht irre), dessen Symphonie ich aufzuführen hatte, und welcher mich herzlich anging, das Andante derselben doch ja nur recht schnell zu nehmen, weil er große Angst habe, es möchte langweilen. Ich bewies diesem nun, daß sein Andante, es möge so kurz dauern, wie es wolle, jedenfalls langweilen müßte, wenn es ausdruckslos und matt heruntergespielt würde, wogegen es zu fesseln vermöge, wenn das recht hübsche naive Thema etwa so, wie ich es ihm nun vorsang, auch vom Orchester vorgetragen würde, denn so habe er es jedenfalls doch wohl auch gemeint. Herr Potter war auffällig gerührt, gab mir recht, und entschuldigte sich nur eben damit, daß er diese Art von Orchestervortrag gar nicht mehr in Rechnung zu ziehen gewohnt sei. Am Abend drückte er mir, gerade nach diesem Andante, freudigst die Hand. —

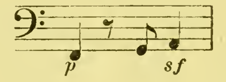
Wie gering der Sinn unsrer modernen Musiker für das von mir hier gemeinte richtige Erfassen des Zeitmaßes und Vortrages ist, hat mich wahrhaft in Erstaunen gesetzt, und leider machte ich die Erfahrungen davon gerade eben bei den eigentlichen Koryphäen unsres heutigen Musikwesens. So war es mir unmöglich, Mendelssohn mein Gefühl von dem allgemein so widerwärtig verwahrlosten Zeitmaße des dritten Satzes der Fdur-Symphonie Beethovens (Nr. 8) beizubringen. Dies ist denn auch einer von den Fällen, welche ich des Beispieles wegen aus vielen andern herausgreife, um an ihm eine Seite unsres musikalischen Kunstsinnes zu beleuchten, über deren erschreckliche Bedenklichkeit wir uns aufzuklären wohl für gut befinden sollten.

Wir wissen, wie Haydn durch die Verwendung der Form des Menuetts zu einem erfrischenden Überleitungssatze vom Adagio zum Schluß-Allegro seiner Symphonien, namentlich in seinen letzten Hauptwerken dieser Gattung, dahin gelangte, das Zeitmaß desselben, dem eigentlichen Charakter des Menuetts entgegen, merklich zu beschleunigen; offenbar nahm er sogar, besonders für das Trio, selbst den „Ländler" seinerzeit in diesen Satz auf, so daß die Bezeichnung „Menuetto", namentlich in betreff des Zeitmaßes, nicht mehr gut sich eignete, und nur ein seiner Herkunft wegen beibehaltener Titel wurde. Dem ungeachtet glaube ich, daß schon der Haydnsche Menuett gewöhnlich zu schnell genommen wird, ganz gewiß aber der in Mozarts

Symphonien, wie man sehr deutlich empfinden muß, wenn z. B. der Menuett der Gmoll-Symphonie, namentlich aber der der Cdur-Symphonie dieses Meisters in einem gehalteneren Zeitmaß gespielt wird, wo dann besonders dieses letztere, gewöhnlich fast im Presto heruntergejagte, einen ganz anderen, sowohl anmutigen, als festlich kräftigen Ausdruck erhält, wogegen sonst das Trio, mit dem sinnig gehaltenen 
zu einer nichtssagenden Nuschelei wird.

Nun hatte aber Beethoven, wie dies sonst auch bei ihm vorkommt, für seine Fdur-Symphonie einen wirklichen echten Menuett im Sinne; diesen stellt er, als gewissermaßen ergänzenden Gegensatz zu einem vorangehenden Allegretto scherzando, zwischen zwei größeren Allegro-Hauptsätzen auf, und damit gar kein Zweifel über seine Absicht in betreff des Zeitmaßes aufkommen könne, bezeichnet er ihn nicht mit Menuetto, sondern mit: Tempo di Menuetto. Diese neue und ungewohnte Charakteristik der beiden Mittelsätze einer Symphonie wurde nun fast gänzlich übersehen: das Allegretto scherzando mußte das gewöhnliche Andante, das Tempo di Menuetto das ebenso gewohnte „Scherzo“ vorstellen, und da es nun mit beiden in dieser Auffassung nicht recht fördern wollte, kam die ganze wunderbare Symphonie, mit deren Mittelsätzen man zu keinem der gewohnten Effekte gelangte, bei unsern Musikern in das Ansehen einer gewissen Art von beiläufigen Nebenwerken der Beethovenschen Muse, welche es sich nach der Anstrengung mit der Adur-Symphonie einmal etwas leicht habe machen wollen. So wird denn, nach dem stets etwas verschleppten Allegretto scherzando, das Tempo di Menuetto mit nie wankender Entschiedenheit überall als erfrischender Ländler zum besten gegeben, von dem man nie weiß, was man gehört hat, wenn er vorüber ist. Gewöhnlich aber ist man froh, wenn die Marter des Trio vorübergegangen. Dieses reizvollste aller Idylle wird nämlich bei dem gemeinen schnellen Tempo durch die Triolenpassagen des Violoncells zu einer wahren Monstruosität: diese Begleitung gilt so als eines der Allerschwierigsten für Violoncellisten, welche sich mit dem hastigen Staccato herüber und hinüber abmühen, ohne etwas andres als ein höchst peinliches

Gekratze zum besten geben zu können. Auch diese Schwierigkeit löst sich natürlich ganz von selbst, sobald das richtige, dem zarten Gesange der Hörner und der Klarinette entsprechende Tempo genommen wird, welche so wiederum auch ihrerseits über alle die Schwierigkeiten hinweg kommen, denen namentlich die Klarinette in so peinlicher Weise ausgesetzt ist, daß selbst der beste Künstler auf diesem Instrumente stets vor einem sogenannten „Kicks" besorgt sein muß. Ich entsinne mich eines wahren Aufatmens bei allen Musikern, als ich sie dieses Stück in dem richtigen mäßigen Tempo spielen ließ, wobei nun auch das humoristische sforzando der Bässe und Fagotte



sofort seine verständliche Wirkung machte, die kurzen crescendi deutlich wurden, der zarte Ausgang im *pp* zur Wirkung kam, und namentlich auch der Hauptteil des Satzes zum rechten Ausdrucke seiner gemächlichen Gravität gelangte.
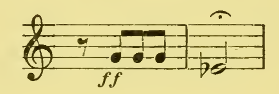
Nun wohnte ich einmal mit Mendelssohn einer vom verstorbenen Kapellmeister Reissiger in Dresden dirigierten Aufführung dieser Symphonie bei, und unterhielt mich mit ihm über das soeben von mir besprochene Dilemma, über dessen richtige Lösung, wie ich ihm mitteilte, ich zuvor mit meinem damaligen Kollegen mich verständigt zu haben — — glaubte, denn dieser hatte mir versprochen, das bewußte Tempo langsamer als sonst üblich zu nehmen. Mendelssohn gab mir vollständig recht. Wir hörten zu. Der dritte Satz begann, und ich erschrak darüber, genau das alte Ländlertempo wieder vernehmen zu müssen; ehe ich aber meinen Unwillen hierüber äußern konnte, lächelte Mendelssohn, wohlgefällig den Kopf wiegend, mir zu: „So ist's ja gut! Bravo!" So fiel ich denn vom Schreck in das Erstaunen. War nämlich Reissiger, wie es mir bald einleuchten mußte, wegen seines Rückfalles in das alte Tempo, aus Gründen, die mich nun zu weiteren Erörterungen führen werden, nicht streng zu verklagen, so erweckte dagegen Mendelssohns Unempfindlichkeit in betreff dieses sonderbaren künstlerischen Vorganges in mir sehr natürlich den Zweifel, ob hier

überhaupt etwas Unterscheidbares sich ihm darstellte. Ich glaubte in einen wahren Abgrund von Oberflächlichkeit, in eine vollständige Leere zu blicken.

Ganz dasselbe, wie mit Reissiger, begegnete mir in betreff des gleichen dritten Satzes der achten Symphonie bald hierauf mit einem andern namhaften Dirigenten, einem der Nachfolger Mendelssohns in der Direktion der Leipziger Konzerte. Auch dieser hatte meinen Ansichten über dieses Tempo di Menuetto beigepflichtet, und für ein von ihm geleitetes Konzert, zu welchem er mich einlud, mir das richtige langsame Zeitmaß dieses Satzes zu nehmen zugesagt. Wunderlich lautete seine Entschuldigung dafür, daß auch er sein Versprechen nicht gehalten: lachend gestand er mir nämlich, daß er, durch die Besorgung von allerlei Direktionsangelegenheiten zerstreut, erst nach dem Beginne des Stückes sich der mir gemachten Zusage wieder erinnert habe; nun habe er aber natürlich das einmal wieder angegebene altgewöhnte Zeitmaß nicht plötzlich ändern können, und so sei es denn für] diesmal notgedrungen nochmals beim alten verblieben. So peinlich mich diese Erklärung berührte, war ich diesmal doch zufrieden damit, wenigstens jemand gefunden zu haben, welcher den von mir verstandenen Unterschied bestätigt ließ, und nicht vermeinte, mit diesem oder jenem Tempo komme es auf das gleiche heraus. Ich glaube aber nicht einmal, daß ich in diesem letzteren Falle den betroffenen Dirigenten der eigentlichen Leichtfertigkeit und Gedankenlosigkeit, wie er sich selbst der „Vergeßlichkeit" beschuldigte, zeihen konnte, sondern daß der Grund, weshalb er das Tempo nicht langsamer nahm, ihm selbst unbewußt, ein sehr richtiger war. So auf das Geratewohl von der Probe zur Aufführung ein derartiges Zeitmaß empfindlich zu verändern, hätte gewiß vom bedenklichsten Leichtsinn gezeugt, vor dessen sehr üblen Folgen den Dirigenten diesmal seine glückliche „Vergeßlichkeit" bewahrte. Bei seinem, unter der Anleitung des schnelleren Vortrages nun einmal gewöhnten Vortrage dieses Stückes, wäre das Orchester aus aller Fassung geraten, wenn ihm plötzlich das gemäßigtere Zeitmaß auferlegt worden wäre, für welches natürlicherweise auch ein ganz anderer Vortrag gefunden werden mußte.

Hier liegt eben der entscheidend wichtige Punkt, auf dessen sehr deutliches Erfassen es abgesehen sein müßte, wenn es über den oft so sehr vernachlässigten und durch üble Gewöhnungen verdorbenen Vortrag unsrer klassischen Musikwerke zu einer ersprießlichen Verständigung kommen sollte. Die üble Gewöhnung hat nämlich ein scheinbares Recht, auf ihren Annahmen über das Tempo zu bestehen, weil sich eine gewisse Übereinstimmung des Vortrages mit diesem gebildet hat, welche einerseits den Befangenen das wahre Übel verdeckt, anderseits aber zunächst eine offenbare Verschlimmerung dadurch gewahren läßt, daß der im übrigen gewöhnte Vortrag bei nur einseitiger Veränderung des Zeitmaßes sich meistens ganz unerträglich ausnimmt.

Und dies an einem allereinfachsten Beispiele klar zu machen, wähle ich den Anfang der Cmoll-Symphonie:



Über die Fermate des zweiten Taktes gehen unsre Dirigenten nach einem kleinen Verweilen hinweg und benutzen dieses Verweilen fast nur, um die Aufmerksamkeit der Musiker auf ein präzises Erfassen der Figur des dritten Taktes zu konzentrieren. Die Note Es wird gewöhnlich nicht länger ausgehalten als bei einem achtlosen Bogenstriche der Saiteninstrumente ein Forte andauert. Nun setzen wir den Fall, die Stimme Beethovens habe aus dem Grabe einem Dirigenten zugerufen: „Halte du meine Fermate lange und furchtbar! Ich schrieb keine Fermaten zum Spaß oder aus Verlegenheit, etwa um mich auf das Weitere zu besinnen; sondern, was in meinem Adagio der ganz und voll aufzusaugende Ton für den Ausdruck der schwelgenden Empfindung ist, dasselbe werfe ich, wenn ich es brauche, in das heftig und schnell figurierte Allegro als wonnig oder schrecklich anhaltenden Krampf. Dann soll das Leben des Tones bis auf seinen letzten Blutstropfen aufgesogen werden; dann halte ich die Wellen meines Meeres an und lasse in seinen Abgrund blicken; oder hemme den Zug der Wolken, zerteile die wirren Nebelstreifen und lasse einmal in den reinen blauen Äther, in das strahlende Auge der Sonne sehen. Hierfür setze ich Fermaten,

d. h. plötzlich eintretende, lang auszuhaltende Noten in meine Allegros. Und nun beachte du, welche ganz bestimmte thematische Absicht ich mit diesem ausgehaltenen Es nach drei stürmisch kurzen Noten hatte, und was ich mit allen den im folgenden gleich auszuhaltenden Noten gesagt haben will." — Wenn nun dieser Dirigent, infolge dieser Mahnung, von einem Orchester auf einmal verlangte, daß jener Takt mit der Fermate so bedeutend, — folglich auch so lang ausgehalten würde, als es ihm im Sinne Beethovens nötig dünkt, welchen Erfolg würde er zunächst haben? Einen gar kläglichen. Nachdem die erste Kraft des Bogens der Saiteninstrumente verpraßt ist, würde, bei der Nötigung zum längeren Aushalten, der Ton immer dünner werden und in ein verlegenes Piano ausgehen, denn — und hier berühre ich sogleich einen der üblen Erfolge unsrer heutigen Dirigentengewöhnungen —: nichts ist unsern Orchestern fremder geworden, als das gleichmäßig starke Aushalten eines Tones. Ich fordere alle Dirigenten auf, von einem Instrumente des Orchesters, welches es sei, ein gleichmäßig voll ausgehaltenes Forte zu verlangen, um ihnen zur Erfahrung zu bringen, welches Staunen der Ungewohnheit diese Forderung erweckt, und nach welchen hartnäckigen Übungen erst der richtige Erfolg herbeizuführen sein wird.

Doch ist dieser gleichmäßig stark ausgehaltene Ton die Basis aller Dynamik, wie im Gesang, so im Orchester: erst von ihm aus ist zu allen den Modifikationen zu gelangen, deren Mannigfaltigkeit zunächst den Charakter des Vortrages überhaupt bestimmt. Ohne diese Grundlage gibt ein Orchester viel Geräusch aber keine Kraft; und hierin liegt ein erstes Merkmal der Schwäche unsrer meisten Orchesterleistungen. Da hiervon unsre heutigen Dirigenten so gut wie gar nichts mehr wissen, geben sie dagegen sehr viel auf die Wirkungen eines überleisen Piano. Dieses ist nun recht mühelos von den Saiteninstrumenten zu erlangen, sehr schwer dagegen von Blasinstrumenten, namentlich von den Holzrohrbläsern. Von diesen, vorzüglich von den Flötisten, welche ihre früher so sanften Instrumente zu wahren Gewaltsröhren umgewandelt haben, ist ein zart gehaltenes Piano fast kaum mehr zu erzielen, — außer etwa von französischen Hoboebläsern, weil diese nie über den Pastoralcharakter ihres Instrumentes hinauskommen, oder von Klarinettisten, sobald man von

diesen den Echoeffekt verlangt. Dieser Übelstand, welchem wir in den Vorträgen unsrer besten Orchester begegnen, gibt uns die Frage ein, warum, wenn die Bläser denn durchaus nicht zu einem gleichen Piano-Vortrag zu vermögen sind, dann nicht wenigstens das oft geradezu lächerlich hiergegen kontrastierende überleise Spiel der Saiteninstrumente, um ein ausgleichendes Verhältnis herzustellen, zu etwas größerer Fülle angehalten wird? Offenbar entgeht aber dieses Mißverhältnis unsern Dirigenten gänzlich. Das Fehlerhafte hiervon liegt zum großen Teile in dem Charakter des Pianos der Streichinstrumente anderweits selbst begründet: denn wie wir kein rechtes Forte haben, fehlt uns auch das rechte Piano; beiden mangelt die Fülle des Tones, und hierfür hätten eben unsre Streichinstrumentisten wiederum etwas von unsern Bläsern zu erlernen, da jenen es allerdings sehr leicht fällt, den Bogen recht locker über die Saiten zu führen, um sie eben nur zu einem flüsternden Schwirren zu bringen, wogegen es großer künstlerischer Bewältigung des Atems bedarf, um auf einem Blasinstrumente bei mäßigster Ausströmung desselben immer noch den Ton kenntlich und rein zu produzieren. Von ausgezeichneten Bläsern müßten daher die Geiger das wirklich tonerfüllte Piano lernen, sobald jene ihrerseits es sich angelegen sein ließen, dasselbe sich von vorzüglichen Sängern anzueignen.

Der hier gemeinte leise, und jener zuvor bezeichnete stark ausgehaltene Ton, sind nun die beiden Pole aller Dynamik des Orchesters, zwischen denen sich der Vortrag zu bewegen hat. Wie steht es nun um diesen Vortrag, wenn weder der eine noch der andre richtig gepflegt wird? Welcher Art können die Modifikationen dieses Vortrages sein, wenn die beiden äußersten Kennzeichen der dynamischen Betätigung undeutlich sind? Zweifelsohne so sehr mangelhaft, daß die von mir besprochene Mendelssohnsche Maxime des flotten Darüberhinweggehens zu einem recht glücklichen Auskunftsmittel wird, weshalb dieses auch von unsern Dirigenten zu einem wirklichen Dogma erhoben worden ist. Und dieses Dogma ist es eben, welches heute die ganze Kirche unsrer Dirigenten mit ihrem Anhange einnimmt, so daß die Versuche, unsre klassische Musik richtig vorzutragen, von ihnen geradezu als ketzerisch verschrien werden. —

Ich komme, um mich zunächst an diese Dirigenten zu halten,

für jetzt immer wieder auf das Tempo zurück, weil, wie ich zuvor sagte, hier der Punkt sich findet, wo der Dirigent sich als den rechten oder den unrechten zu erkennen zu geben hat.

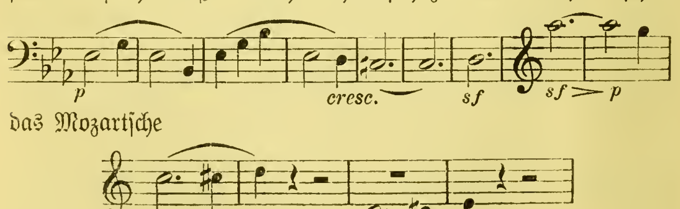
Offenbar kann das richtige Zeitmaß nur nach dem Charakter des besonderen Vortrages eines Musikstückes bestimmt werden; um jenes zu bestimmen, müssen wir über diesen einig sein: die Erfordernisse des Vortrages, ob er vorwiegend dem gehaltenen Tone (dem Gesange), oder der rhythmischen Bewegung (der Figuration) sich zuneigt, diese haben den Dirigenten dafür zu bestimmen, welche Eigentümlichkeiten des Tempos er vorwiegend zur Geltung zu bringen hat.

Hier steht nun das Adagio dem Allegro gegenüber, wie der gehaltene Ton der figurierten Bewegung. Dem tempo adagio gibt der gehaltene Ton das Gesetz; hier zerfließt der Rhythmus in das sich selbst angehörende, sich allein genügende reine Tonleben. In einem gewissen zarten Sinne kann man vom reinen Adagio sagen, daß es nicht langsam genug genommen werden kann: hier muß ein schwelgerisches Vertrauen in die überzeugende Sicherheit der reinen Tonsprache herrschen: hier wird der languor der Empfindung zum Entzücken; was im Allegro der Wechsel der Figuration ausdrückte, sagt sich hier durch die unendliche Mannigfaltigkeit des flektierten Tones; der mindeste Harmoniewechsel wirkt hierbei überraschend, wie die fernsten Fortschreitungen durch die stets gespannte Empfindung als erwartet vorbereitet werden.

Keiner unsrer Dirigenten getraut sich dem Adagio diese seine Eigenschaft im richtigen Maße zuzuerkennen; sie spähen vom Anfange herein nach irgendwelcher darin vorkommenden Figuration aus, um sogleich nach der mutmaßlichen Bewegung derselben ihr Tempo einzurichten. Vielleicht bin ich der einzige Dirigent, welcher es sich getraute, das eigentliche Adagio des dritten Satzes der neunten Symphonie seinem reinen Charakter gemäß auch für das Zeitmaß aufzufassen. Diesem stellt sich hier zunächst das mit dem Adagio abwechselnde Andante gegenüber, wie um jenem recht auffällig seine ganz besondere Eigenschaft zu sichern, was aber unsre Dirigenten nie abhält, beide Charaktere in der Art zu verwischen, daß nur der rhythmische Wechsel des Vierviertel- und Dreivierteltaktes übrig bleibt. Dieser Satz — gewiß einer der lehrreichsten im vorliegenden

Betreff — bringt schließlich mit dem reich figurierten Zwölfachteltakt auch das deutlichste Beispiel der Brechung des reinen Adagiocharakters durch die schärfere Rhythmisierung der nun zu eigener Selbständigkeit erhobenen begleitenden Bewegung, bei stets in ihrer charakteristischen Breite forterhaltener Kantilene. Hier erkennen wir das gleichsam fixierte Bild des zuvor nach unendlicher Ausdehnung verlangenden Adagios, und wie dort eine uneingeschränkte Freiheit für die Befriedigung des tonischen Ausdruckes das zwischen zartesten Gesetzen schwankende Maß der Bewegung angab, wird hier durch die feste Rhythmik der figurativ geschmückten Begleitung das neue Gesetz der Festhaltung einer bestimmten Bewegung gegeben, welches in seinen ausgebildeten Konsequenzen uns zum Gesetz für das Zeitmaß des Allegro wird.

Wie der gehaltene und in seiner Andauer modifizierte Ton die Grundlage alles musikalischen Vortrages ist, wird das Adagio, namentlich durch so konsequente Ausbildung, wie sie ihm Beethoven eben in diesem dritten Satze seiner neunten Symphonie gegeben hat, auch die Grundlage aller musikalischen Zeitmaßbestimmung. Das Allegro kann, in einem zart verständigen Sinne, als das äußerste Ergebnis der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die bewegtere Figuration angesehen werden. Selbst im Allegro dominiert, bei genauer Beachtung seiner bestimmendsten Motive, immer der dem Adagio entlehnte Gesang. Die bedeutendsten Allegrosätze Beethovens werden meistens durch eine Grundmelodie beherrscht, welche in einem tieferen Sinne dem Charakter des Adagios angehört, und hierdurch erhalten sie die sentimentale Bedeutung, welche diese Allegros so ausdrücklich gegen die frühere, naive Gattung derselben abstechen läßt. Doch verhält sich zu dem Beethovenschen



das Mozartsche

oder: 

bereits nicht fern, und der eigentliche exklusive Charakter des Allegros tritt bei Mozart, wie bei Beethoven erst dann ein, wenn die Figuration über den Gesang gänzlich die Oberhand erhält, also wenn die Reaktion der rhythmischen Bewegung gegen den gehaltenen Ton vollständig durchgesetzt wird. Dies ist zumeist in den aus dem Rondeau gebildeten Schlußsätzen der Fall, wovon sehr sprechende Beispiele die Finales der Mozartschen Esdur- und der Beethovenschen Adur-Symphonie sind. Hier feiert die rein rhythmische Bewegung gewissermaßen ihre Orgien, und daher können auch diese Allegrosätze nicht bestimmt und schnell genug genommen werden. Was aber zwischen diesen äußersten Punkten liegt, ist dem Gesetz der gegenseitigen Beziehungen zu einander unterworfen, und diese Gesetze können nicht zartsinnig und mannigfaltig genug erfaßt werden, denn sie sind in einem tiefen Grunde dieselben, welche den gehaltenen Ton selbst in allen erdenklichen Nuancen modifizierten; und wenn ich jetzt dieser, unsern Dirigenten nicht nur ganz unbekannten, sondern dieser Unbekanntheit wegen von ihnen mit tölpisch abweisender Verketzerung behandelten Modifikation des Tempos eingehender mich zuwende, so wird derjenige, welcher mir bisher aufmerksam gefolgt ist, verstehen, daß es sich dabei um ein wahres Lebensprinzip unsrer Musik überhaupt handelt. —

Infolge der vorangehenden Erörterung unterschied ich zweierlei Gattungen von Allegros, von welchen ich dem neueren, echt Beethovenschen, einen sentimentalen Charakter zusprach, gegenüber dem älteren, vorzugsweise Mozartschen, welchem ich den naiven Charakter beilegte. Bei dieser Bezeichnung schwebte mir die schöne Charakteristik vor, welche Schiller in seinem berühmten Aufsatze von der sentimentalischen und naiven Dichtkunst gibt.

Da ich meinem nächsten Zwecke zulieb mich jetzt nicht weiter über das hier berührte ästhetische Problem verbreiten will, möchte

ich nur feststellen, daß ich das von mir gemeinte naive Allegro am allerbestimmtesten eben in den meisten Mozartschen schnellen Alla-breve-Sätzen ausgebildet erkenne. Die vollendetsten dieser Art sind die Allegros seiner Opernouvertüren, vor allem der zu „Figaro“ und „Don Juan“. Von diesen ist bekannt, daß sie Mozart nicht schnell genug gespielt werden konnten; als er die Musiker durch sein endlich erzwungenes Presto der „Figaro“-Ouvertüre zu derjenigen verzweiflungsvollen Wut gebracht hatte, welche ihnen zu ihrer eigenen Überraschung das Gelingen ermöglichte, rief ihnen der Meister ermutigend zu: „So war's schön! Nun am Abend aber noch ein wenig schneller!“ — Ganz richtig! Wie ich von dem reinen Adagio sagte, daß es im idealen Sinne gar nicht langsam genug genommen werden könnte, vermag dieses eigentliche, gänzlich unvermischte, reine Allegro auch nicht schnell genug gegeben zu werden. Wie dort die Schranken der schwelgerischen Tonentwicklung, so sind hier die Grenzen der figurativen Bewegungsrichtung durchaus ideal, und das Maß des Erreichbaren bestimmt sich einzig nach dem Gesetze der Schönheit, welches für die äußersten Gegensätze der gänzlich gehemmten und der gänzlich entfesselten figurativen Bewegung den Grenzpunkt feststellt, an welchem die Sehnsucht nach der Aufnahme des Entgegengesetzten zur Notwendigkeit wird. — Es zeugt daher von einem tiefen Sinne, daß die Anreihung der Sätze einer Symphonie unsrer Meister von einem Allegro zum Adagio, und von diesem, durch eine vermittelnde strengere Tanzform (den Menuett oder das Scherzo) zum allerschnellsten Final-Allegro führt. Hiergegen zeugt es ebenso von einem wahren Verkommen an aller richtigen Empfindung hiervon, wenn jetzige Komponisten der Langweiligkeit ihrer Einfälle durch Wiederausstopfung der älteren Suitenform, mit ihrer gedankenlosen Anreihung längst mannigfaltiger entwickelter und zu reich gemischten Formen ausgebildeter Tanztypen aufzuhelfen vermeinen.

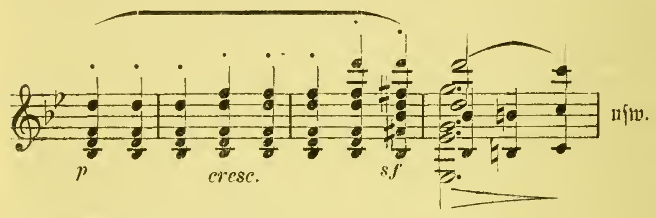
Was nun jenes Mozartsche absolute Allegro noch besonders als der naiven Gattung angehörig erkennen läßt, ist, nach der Seite der Dynamik hin, der einfache Wechsel von forte und piano, sowie, in betreff seiner formellen Struktur, die wahllose Nebeneinanderstellung gewisser, dem Piano- oder Forte-Vortrage angeeigneter, völlig stabil gewordener rhythmisch-melo-

discher Formen, in deren Verwendung (wie bei den stets gleichartig wiederkehrenden rauschenden Halbschlüssen) der Meister eine fast mehr als überraschende Unbefangenheit zeigt. Hier erklärt sich jedoch alles, auch die größte Achtlosigkeit in der Anwendung gänzlich banaler Satzformen, aus dem einen Charakter eben dieses Allegros, welcher gar nicht durch Kantilene uns fesseln, sondern vielmehr nur durch rastlose Bewegung uns in eine gewisse Berauschung versetzen soll. Es ist ein tiefer Zug, daß das Allegro der „Don Juan"-Ouvertüre diese Bewegung endlich durch eine unverkennbare Wendung nach dem Sentimentalen hin in der Weise abschließt, daß bei der Berührung des vorhin von mir charakterisierten Grenzpunktes die Umstimmung des Extremes zugleich mit einer Nötigung zur Modifikation des Zeitmaßes angezeigt ist, welches letztere hiermit unmerklich, und doch wieder für den Vortrag dieser Übergangstakte so bestimmend, zu der etwas gemäßigteren Bewegung sich herabsenkt, in welcher das folgende erste Tempo der Oper, zwar auch ein Allabreve, aber jedenfalls minder schnell als das Haupttempo der Ouvertüre, zu nehmen ist.

Daß die hier zuletzt berührte Eigentümlichkeit der „Don Juan"-Ouvertüre unsern meisten Dirigenten roh-gewohnter Weise entgeht, soll uns jetzt nicht zu vorzeitigen Betrachtungen verleiten, sondern eines will ich nur erst festgestellt wissen, nämlich: daß der Charakter dieses älteren, klassischen, oder — wie ich es nenne — naiven Allegros ein himmelweit verschiedener von dem des neueren, sentimentalen, recht eigentlichen Beethovenschen Allegros ist. Erst Mozart lernte durch das, hierzu als zu einer Neuerung angeleitete, Mannheimer Orchester das Crescendo und Diminuendo im Orchestervortrage kennen: bis dahin deckt uns auch die Instrumentierungsweise der alten Meister auf, daß zwischen den Forte- und Piano-Sätzen eines Allegros nichts auf einen eigentlichen Gefühlsvortrag Berechnetes eingestreut war.

Wie verhält sich hiergegen nun aber das eigentliche Beethovensche Allegro? — Wie wird sich (um die unerhörte Neuerung Beethovens sogleich durch seine kühnste Eingebung dieser Art zu bezeichnen) der erste Satz seiner heroischen Symphonie ausnehmen, wenn er im strikten Tempo eines Mozartschen Ouvertüren-Allegros abgespielt wird? — Ich frage aber, ob es

einem unsrer Dirigenten einfällt, das Tempo für diesen Satz je anders zu nehmen, als dort, nämlich glatt weg, in einem Strich, vom ersten bis zum letzten Takte? Sollte von einem „Auffassen" des Tempo seinerseits überhaupt die Rede sein, so kann man es für gewiß halten, daß es vor allem dem Mendelssohnschen „chi va presto, va sano" folgen wird, — sobald er nämlich der eleganten Kapellmeisterei angehört. Wie die Musiker, welche etwa Sinn für Vortrag haben, dann mit dem



oder dem wehklagenden:



zurecht kommen, dafür mögen sie zusehen; jene kümmert dies nicht, denn sie sind auf „klassischem" Boden, da geht es in einem Zuge fort: grande vitesse, vornehm und eindringlich zugleich, auf englisch: time is music. —

In der Tat sind wir hier auf dem entscheidenden Punkte für die Beurteilung unsres ganzen heutigen Musikmachens angekommen, dem ich mich daher, wie zu bemerken gewesen sein wird, mit einigermaßen vorsichtiger Umständlichkeit genähert habe. Mir konnte zunächst nur darum zu tun sein, das Dilemma selbst aufzudecken, und dem Gefühle eines jeden es klar zu machen, daß seit Beethoven hinsichtlich der Behandlung und des Vortrages der Musik eine ganz wesentliche Veränderung gegen früher eingetreten ist. Was früher in einzelnen abgeschlossenen Formen zu einem Fürsichleben auseinandergehalten war, wird hier, wenigstens seinem innersten Hauptmotive nach, in den entgegengesetztesten Formen, von diesen selbst umschlossen,

zueinander gehalten und gegenseitig aus sich entwickelt. Natürlich soll dem nun auch im Vortrage entsprochen werden, und hierzu gehört vor allen Dingen, daß das Zeitmaß von nicht minderer Zartlebigkeit sei, als das thematische Gewebe, welches durch jenes sich seiner Bewegung nach kundgeben soll, selbst es ist.

Setzen wir nun fest, daß in betreff der von wir gemeinten stets gegenwärtigen und tätigen Modifikation des Tempos eines klassischen Musikstückes neueren Stiles, es sich um nicht mindere Schwierigkeiten handelt, als diejenigen, mit welchen überhaupt das richtige Verständnis dieser Offenbarungen des echten deutschen Genius zu ringen hat. — In dem Vorangehenden habe ich einigen an den allerersten Koryphäen der Musik unsrer Zeit gemachten Erfahrungen besondere Beachtung gewidmet, um meiner Darstellung das chaotische Detail der Aufzählung der geringeren Fälle meiner Experienz zu ersparen: wenn ich jetzt nicht anstehe, allen diesen zusammen genommen das Urteil zu entnehmen, daß ich, nach der Art, wie wir ihn durch öffentliche Aufführungen bisher erst kennen gelernt haben, den eigentlichen Beethoven bei uns noch für eine reine Schimäre halte, so möchte ich nun dieser gewiß nicht weichlichen Behauptung dadurch zu einem Beweise verhelfen, daß ich die negative Seite desselben durch den positiven Nachweis der, meiner Meinung nach, richtigen Art des Vortrages für jenen Beethoven und das ihm Verwandte, unterstützte.

Da der Gegenstand mich auch in dieser Beziehung unerschöpflich dünkt, will ich mich wiederum an wenigere drastische Punkte der Erfahrung zu halten suchen. —

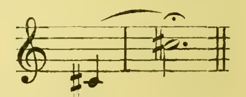
Eine der Hauptformen der musikalischen Satzbildung ist die einer Folge von Variationen auf ein vorangestelltes Thema. Bereits Haydn, und endlich Beethoven, haben die an sich lose Form der bloßen Aufeinanderfolge von Verschiedenheiten, außer durch ihre genialen Erfindungen, auch dadurch künstlerisch bedeutend gemacht, daß sie diesen Verschiedenheiten Beziehungen zu einander gaben. Dies geschieht am glücklichsten, wenn der Weg der Entwicklung aus einander eingeschlagen wird, demnach wenn die eine Bewegungsform, sei es durch Fortspinnung des in ihr nur Angedeuteten, oder durch Ergänzung des in ihr Mangelnden, zu gewissermaßen befrie-

digender Überraschung in die andre Bewegungsform hinüberführt. Die eigentliche Schwäche der Variationenform als Satzbildung wird aber dann aufgedeckt, wenn ohne jede Verbindung oder Vermittlung stark kontrastierende Teile nebeneinander gestellt werden. Gerade hieraus weiß zwar Beethoven ebenfalls wieder einen Vorteil zu ziehen, aber dann eben in einem Sinne, der die Annahme alles Zufälligen, Unbeholfenen vollkommen ausschließt: nämlich an den oben von mir bezeichneten Schönheitsgrenzen sowohl des unendlich ausgedehnten Tones (im Adagio), als der schrankenlosen Bewegung (im Allegro), erfüllt er mit einer scheinbaren Plötzlichkeit die übermäßige Sehnsucht nach dem nun erlösenden Gegensatze, indem er die kontrastierende Bewegung dann als die einzig entsprechende eintreten läßt. Dies lernen wir eben aus des Meisters großen Werken; und der letzte Satz der Sinfonia eroica ist zu dieser Belehrung eine der vorzüglichsten Anleitungen, sobald dieser Satz nämlich nach dem Charakter eines unendlich erweiterten Variationensatzes erkannt und als solcher mit mannigfaltigster Motivierung vorgetragen wird. Um der letzteren für diesen, wie für alle ähnlichen Sätze, mit Bewußtsein sich zum Meister zu machen, muß aber die zuvor erwähnte Schwäche der Variationssatzform desto sicherer erkannt, und demzufolge ihre nachteilige Wirkung auf das Gefühl abgeleitet werden. Zu häufig nämlich sehen wir, daß die Variationen eben nur einzeln für sich entstanden, und bloß nach einer gewissen, ganz äußerlichen Konvention aneinander gereiht sind. Die unangenehmste Wirkung von dieser achtlosen Nebeneinanderstellung erfahren wir, wenn sogleich nach dem ruhig getragenen Thema eine unbegreiflich lustig bewegte erste Variation eintritt. Die erste Variation des so über alles wundervollen Themas des zweiten Satzes der großen Adur-Sonate für Klavier und Violine von Beethoven hat mich, da ich sie noch von keinem Virtuosen anders behandeln hörte, als es eben eine zur gymnastischen Produktion dienende „erste Variation" überhaupt verdient, stets zur Empörung gegen alles fernere Musikanhören gebracht. Wunderlich war es nun, daß, wem ich mich noch klagend hierüber eröffnete, von allen Seiten her ich nur dieselbe Erfahrung, wie mit dem Tempo di Menuetto der achten Symphonie wiederholte. Man gab mir „im ganzen" recht, begriff im einzelnen aber nicht, was ich
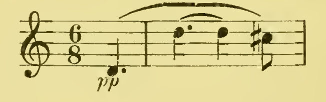
wollte. Gewiß ist nur (um bei dem angeführten Falle zu bleiben), daß diese erste Variation des wundervoll getragenen Themas einen bereits auffällig belebten Charakter trägt; jedenfalls hat sie sich der Komponist, als er sie erfand, zunächst gar nicht in unmittelbarer Folge, also nicht im vollen Zusammenhange mit dem Thema selbst gedacht, worin ihn die formelle Abgeschlossenheit der Teile der Variationenform unbewußt bestimmte. Nun werden aber diese Teile in unmittelbarer Aufeinanderfolge vorgetragen. Aus andern, nach der Variationenform gebildeten, aber im unmittelbaren Zusammenhange gedachten Sätzen des Meisters (wie z. B. dem zweiten Satze der C moll-Symphonie, oder dem Adagio des großen Es dur-Quartettes, vor allem auch dem wunderbaren zweiten Satze der großen C moll-Sonate, Op. 111) wissen wir nun auch, wie gefühlvoll und zartsinnig dort die Überleitungspunkte der einzelnen Variationen ausgeführt sind. Somit liegt es doch nun für den Vortragenden, der in solchem Falle, wie in dem mit der sogenannten Kreutzer-Sonate, die Ehre beansprucht, für den Meister voll und ganz einzutreten, recht nahe, daß er wenigstens den Eintritt dieser ersten Variation mit der Stimmung des soeben beendeten Themas etwa dadurch in eine milde Beziehung zu bringen sucht, daß er in betreff des Zeitmaßes eine gewisse Rücksicht durch anfänglich milde Deutung des neuen Charakters, in welchem — nach der unabänderlichen Ansicht der Klavier- und Violinspieler — diese Variation auftritt, ausübt: geschehe dies mit rechtem künstlerischen Sinne, so würde etwa der erste Teil dieser Variation selbst den allmählich immer belebteren Übergang zu der neueren, bewegteren Haltung bieten, somit, ganz abgesehen von dem sonstigen Interesse dieses Teiles, auch noch diesen Reiz eines freundlich sich einschmeichelnden, im Grunde aber nicht unbedeutenden Wechsels des im Thema niedergelegten Hauptcharakters gewinnen. —

Einen gesteigerten Fall von ähnlicher Bedeutung bezeichne ich mit der Hinweisung auf den Eintritt des ersten Allegros $^6/_8$ nach dem einleitenden längeren Adagiosatze des Cis moll-Quartettes von Beethoven. Dieses ist mit „molto vivace“ bezeichnet, womit sehr entsprechend der Charakter des ganzen Satzes angegeben ist. Ganz ausnahmsweise läßt nun aber Beethoven in diesem Quartette die einzelnen Sätze ohne die übliche Unter-

brechung im Vortrage unmittelbar einander sich anreihen, — ja wenn wir sinnvoll hinblicken — sie nach zarten Gesetzen sich auseinander entwickeln. Dieser Allegrosatz folgt demnach unmittelbar einem Adagio von so träumerischer Schwermut, wie kaum ein andres des Meisters sich findet; als deutbares Stimmungsbild enthält er zunächst ein gleichsam aus der Erinnerung auftauchendes, alsbald bei seinem Erkanntwerden lebhaft erfaßtes und mit gesteigerter Empfindung gehegtes lieblichstes Phänomen. Hier handelt es sich nun offenbar darum, in welcher Weise dieses an die schwermütige Erstarrung des unmittelbar vorangehenden Adagioschlusses herantreten, gleichsam aus ihr auftauchen soll, um nicht durch die Schroffheit seines Eintrittes unsre Empfindung eher zu verletzen als anzuziehen. Ganz angemessen tritt dieses neue Thema auch zunächst im ungebrochenen *pp*, eben wie ein zartes, kaum erkennbares Traumbild auf, und verliert sich alsbald in ein zerfließendes R i t a r d a n d o, worauf es sich zur Kundgebung seiner Wirklichkeit gleichsam erst belebt, und durch das Crescendo in die ihm eigene bewegte Sphäre tritt. Offenbar ist es hier eine zarte Pflicht des Vortragenden, dem genügend angezeigten Charakter dieses Allegros angemessen, seinen ersten Eintritt auch durch das T e m p o zu modifizieren, nämlich, zunächst

an die das Adagio schließenden Noten: 

sich haltend, das darauf folgende



so unmerklich anzufügen, daß für das erste von einem Tempowechsel gar nichts zu merken ist, dagegen erst nach dem Ritardando, mit dem Crescendo den Vortrag so zu beleben, daß das vom Meister vorgezeichnete schnellere Tempo als eine der dynamischen Bedeutung des Crescendo entsprechende rhythmische Konsequenz hervortritt. — Wie sehr verletzt es dagegen alles nur eigentliche künstlerische Schicklichkeitsgefühl, wenn diese Modifikation, wie es ausnahmslos bei jeder Aufführung dieses Quar-

tetts geschieht, nicht ausgeführt, und dagegen sogleich mit dem frechen Vivace hineingefallen wird, als ob eben alles doch nur Spaß wäre und es nun lustig hergehen solle! So aber erscheint es den Herren „klassisch".

Da nun aber an Modifikationen des Tempo, wie ich sie jetzt an wenigen Beispielen mit umständlicherer Begründung als durchaus erforderlich nachgewiesen habe, für den Vortrag unsrer klassischen Musik unermeßlich viel gelegen ist, so will ich nun, an der Hand dieser Beispiele weitergehend, die Bedürfnisse eines richtigen Vortrages unsrer klassischen Musik in näheren Betracht nehmen, und zwar auf die Gefahr hin, unseren für die klassische Musikrichtung so besorgten, und um dieser Besorgtheit willen so geehrten Herren Musikern und Kapellmeistern einige fatale Wahrheiten sagen zu müssen. —

Wohl darf ich hoffen, mit den voranstehenden Untersuchungen das Problem der Modifikation des Tempos für die klassischen Musikwerke des neueren, eigentlich deutschen Stiles, zugleich mit den, nur dem eingeweihten zarteren Geiste erkennbaren wie lösbaren, Schwierigkeiten dieser Modifikation nachgewiesen zu haben. In dem, was ich die durch Beethoven zum ewig gültigen Kunsttypus erhobene sentimentale Gattung der neueren Musik nenne, mischen sich nämlich alle Eigenarten des früheren vorzugsweise naiven, musikalischen Kunsttypus zu einem, dem schaffenden Meister stets bereit liegenden, und von ihm nach reichstem Belieben verwendeten Material: der gehaltene und der gebrochene Ton, der getragene Gesang und die bewegte Figuration, stehen sich nicht mehr, formell auseinander gehalten, gegenüber; die voneinander abweichenden Mannigfaltigkeiten einer Folge von Variationen sind hier nicht mehr nur aneinander gereiht, sondern sie berühren sich unmittelbar und gehen unmerklich ineinander über. Gewiß ist aber (wie ich an einzelnen Fällen dies ausführlich nachwies) dieses neue, so sehr mannigfaltig gegliederte Tonmaterial eines solcherweise gebildeten symphonischen Satzes auch nur in der ihm entsprechenden Art in Bewegung zu setzen, wenn das Ganze nicht, in einem wahren und tiefen Sinne, als Monstruosität erscheinen soll. Ich
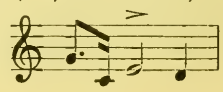
entsinne mich noch in meiner Jugend die bedenklichen Äußerungen älterer Musiker über die „Eroica“ vernommen zu haben: Dionys Weber in Prag behandelte sie geradeswegs als Unding. Sehr richtig: dieser Mann kannte nur das von mir zuvor charakterisierte Mozartsche Allegro; in dem strikten Tempo desselben ließ er auch die Allegros der Eroica von den Zöglingen seines Konservatoriums spielen, und, wer eine solche Aufführung angehört hatte, gab Dionys allerdings recht. Nirgends spielte man sie aber anders, und wenn diese Symphonie heute, trotzdem man sie auch jetzt noch nicht anders spielt, meistens überall mit Akklamation aufgenommen wird, so kommt dieses, wenn wir nicht über diese ganze Erscheinung nur spotten wollen, im guten Sinne vor Allem daher, daß seit mehreren Dezennien diese Musik immer mehr, auch abseits der Konzertaufführungen, namentlich am Klaviere studiert wird, und ihre unwiderstehliche Gewalt in ihrer ebenfalls unwiderstehlichen Weise, einstweilen auf allerhand Umwegen auszuüben weiß. Wäre dieser Rettungsweg ihr vom Schicksale nicht vorgezeichnet, und käme es lediglich auf unsre Herren Kapellmeister usw. an, so müßte unsre edelste Musik notwendig zugrunde gehen.

Um nun so auffallenden Behauptungen eine durch die Erfahrung leicht zu erhärtende Unterlage zu geben, ziehe ich ein Beispiel an, dem man kein gleich populäres zweites in Deutschland zur Seite stellen können wird.

Wie oft hat nicht jeder die Ouvertüre zum „Freischütz“ von unseren Orchestern spielen gehört?

Nur von wenigen weiß ich es, daß sie heute darüber erschrecken, wie trivial heruntergespielt sie dieses wundervolle musikalische Gedicht bisher zahllos oftmals mit anhörten, ohne davon eine Empfindung zu haben; diese wenigen sind nämlich die Besucher eines im Jahre 1864 in Wien gegebenen Konzertes, in welchem ich, zur Mitwirkung freundschaftlich eingeladen, unter anderm eben diese „Freischütz“-Ouvertüre aufführte. In der hierzu stattfindenden Probe ereignete es sich nämlich, daß das Wiener Hofopernorchester, unstreitig eines der allervorzüglichsten der Welt, durch meine Anforderungen in betreff des Vortrages dieser Ouvertüre völlig außer Fassung geriet. Gleich beim Beginn zeigte es sich, daß das Adagio der Einleitung bisher, im Tempo des „Alphorns“ oder ähnlicher gemütlicher Komposi-

tionen, als leicht behäbiges Andante genommen worden war. Daß dies aber nicht etwa nur auf einer Wiener Tradition beruhte, sondern zur allgemeinen Norm geworden war, hatte ich schon in Dresden, an derselben Stelle, wo Weber selbst einst sein Werk leitete, kennen gelernt. Als ich achtzehn Jahre nach des Meisters Tode zum ersten Male selbst in Dresden den „Freischütz" dirigierte, und hierbei, unbekümmert um die unter meinem älteren Kollegen Reissiger bisher eingerissenen Gewohnheiten, auch das Tempo der Einleitung der Ouvertüre nach meinem Sinne nahm, wendete sich ein Veteran aus Webers Zeit, der alte Violoncellist Dotzauer, ernsthaft zu mir, und sagte mir: „Ja, so hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig". Von seiten der damals noch in Dresden lebenden Witwe Webers trug mir diese Beurkundung meines richtigen Gefühles für die Musik ihres lange verschiedenen Gemahles wahrhaft zärtliche Wünsche für mein gedeihenvolles Verharren in der Dresdener Kapellmeisterstellung ein, weil sie nun der so lange schmerzlich verlorenen Hoffnung sich von neuem hingeben dürfe, jene Musik in Dresden richtig wieder aufgeführt zu wissen. Ich führe dieses schöne und wohltuende Zeugnis für mich an, weil es, verschiedenen andern Arten der Beurteilung meiner künstlerischen Tätigkeit auch als Dirigent gegenüber, mir eine tröstliche Erinnerung bewahrt hat. — Unter andern machte jene edle Ermutigung mich für diesmal auch so kühn, bei der fraglichen Wiener Aufführung der „Freischütz"-Ouvertüre auf die letzten Konsequenzen einer Reinigung des Aufführungsmodus derselben zu dringen. Das Orchester studierte das bis zum Überdruß bekannte Stück vollständig neu. Unverdrossen änderten die Hornbläser unter der zartsinnig künstlerischen Anführung R. Lewis den Ansatz, mit welchem sie bisher die weiche Waldphantasie der Einleitung als hochtönig prahlendes Effektstück geblasen, gänzlich, um der Vorschrift gemäß zu dem Pianissimo der Streichinstrument-Begleitung in ganz andrer Weise den beabsichtigten zauberischen Duft über ihren Gesang auszugießen, wobei sie nur einmal (ebenfalls nach Vorschrift) die Stärke des Tones zu einem Mezzoforte anschwellten, um dann, ohne des üblichen

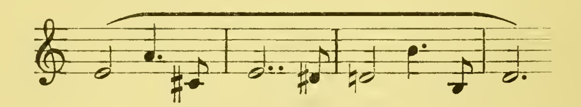
sforzando auf dem nur zart inflektierten 

sanft schmelzend sich zu verlieren. Auch die Violoncelle milderten den gebräuchlich gewordenen heftigen Anstoß des



über dem Tremolo der Violinen zu dem gewollten nur leisen Seufzer, wodurch das endlich der Steigerung folgende Fortissimo seine ganze erschreckend verzweiflungsvolle Bedeutung erhält. Nachdem ich so dem einleitenden Adagio seine schauerlich geheimnisvolle Würde zurückgegeben hatte, ließ ich der wilden Bewegung des Allegros vollen leidenschaftlichen Lauf, wobei ich durch die Rücksicht auf den zarteren Vortrag des sanften zweiten Hauptthemas in keiner Weise gebunden war, weil ich mir sehr wohl zutraute, zur rechten Zeit das Tempo wieder so weit zu ermäßigen, daß es unmerklich zu dem richtigen Zeitmaße für dieses Thema gelangte.

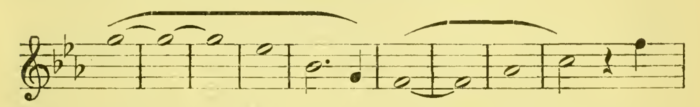
Ganz offenbar bestehen nämlich die meisten, ja fast alle kombinierteren neueren Allegrosätze aus zwei im Grunde wesentlich verschiedenen Bestandteilen: die Bereicherung derselben, im Gegensatz zu der früheren naiveren, oder ungemischteren Allegrokonstruktion, liegt eben in dieser Kombination des reinen Allegrosatzes mit der thematischen Eigentümlichkeit des gesangreichen Adagios in allen seinen Abstufungen. Das zweite Hauptthema des Allegros der Ouvertüre zu „Oberon":
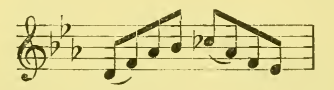


zeigt, wie es dem eigentlichen Allegrocharakter ganz und gar nicht mehr angehört, diese entgegengesetzte Eigenschaft am unverhülltesten auf. Dieser entgegengesetzte Charakter ist für die technische Form vom Komponisten natürlich ganz in der Weise zur Verwebung mit dem Hauptcharakter des Tonstückes vermittelt, wie seine eigenste Tendenz bereits um dieser Vereinigung willen abgeleitet ist. Dies will sagen: äußerlich liest sich dieses

Gesangsthema ganz nach dem Schema des Allegros ab; sobald es seinem Charakter nach lebenvoll sprechen soll, zeigt es sich aber, welcher Modifikation dieses Schema eben fähig gedacht sein mußte, um dem Tondichter für beide Hauptcharaktere gleichmäßig verwendbar dünken zu können.

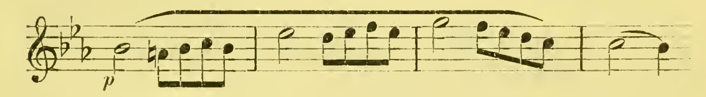
Um mich für jetzt in meiner Erzählung von jener Aufführung der „Freischütz“-Ouvertüre mit dem Wiener Orchester nicht länger zu unterbrechen, berichte ich nun des weiteren, daß ich, nach äußerster Erregung des Zeitmaßes, den ganz dem Adagio entlehnten, lang gedehnten Gesang der Klarinette:
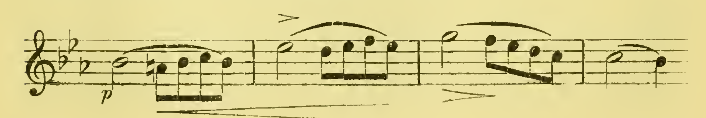


dazu verwendete, von hier an, wo alle figurative Bewegung im gehaltenen (oder zitternden) Tone aufgeht, das Tempo durchaus unmerklich so weit zurückzuhalten, daß es, trotz der wiederum bewegteren Zwischenfigur:
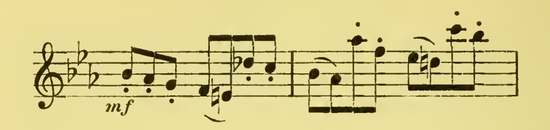


mit der hierdurch so schön vorbereiteten Kantilene in Es-dur in der gelindesten Nuance des immerhin festgehaltenen Hauptzeitmaßes angekommen war. Wenn ich nun für dieses Thema
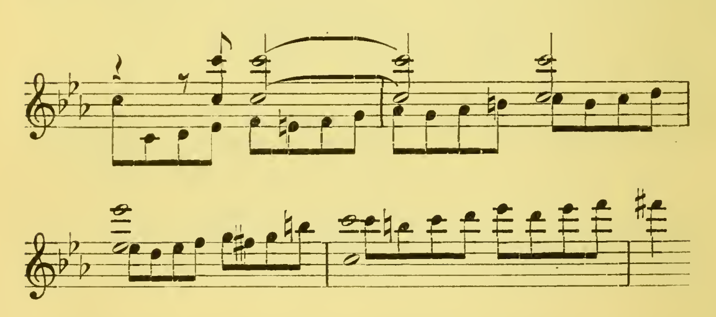


darauf hielt, daß es gleichmäßig piano, also ohne die übliche gemeine Akzentuation beim Aufsteigen der Figur, sowie mit gleichmäßiger Bindung im Vortrage, also nicht



gespielt werde, so war dies zwar mit den sonst so trefflichen Musikern alles erst zu besprechen, der Erfolg dieses Vortrages war aber sogleich so auffällig, daß ich für die wiederum unmerkliche Neubelebung des Tempos mit dem pulsierenden



nur die leiseste Andeutung der Bewegung zu geben hatte, um auch für den Wiedereintritt der energischesten Nuance des Haupttempos mit dem folgenden Fortissimo das ganze Orchester im verständnisvollsten Eifer zu finden. Nicht ganz leicht erwies es sich, die gedrängtere Wiederkehr des Konflikts der zwei so stark entgegengesetzten Motive, ohne das richtige Gefühl für das Haupttempo zu erschüttern, in ihrer Bedeutung für den Vortrag geltend zu machen, da bis zur äußersten Anspannung der verzweiflungsvollen Energie des eigentlichen Allegros mit dem Kulminationspunkte
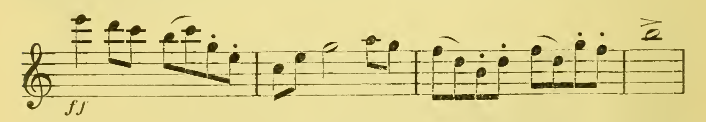


dieser Widerstreit in immer kürzeren Perioden sich konzentriert, und hier war es eben, wo der Erfolg einer stets tätig gegenwärtigen Modifikation des Zeitmaßes sich schließlich am glücklichsten herausstellte. — Ihrer Gewöhnung gegenüber sehr überrascht waren nun wieder die Musiker, als ich nach den prachtvoll ausgehaltenen Cdur-Dreiklängen und den sie bedeutungsvoll hinstellenden großen Generalpausen, für den Eintritt des jetzt

zum Jubelgesang erhobenen zweiten Themas nicht die heftig erregte Nuance des ersten Allegrothemas, sondern eben die mildere Modifikation des Zeitmaßes anwendete.

Das Allergebräuchlichste bei unsern Orchestervorträgen ist nämlich die Abhetzung des Hauptthemas am Schlusse, wo oft nur noch der Klang der großen Pferdepeitsche fehlt, um uns die ganz ähnlichen Effekte des Zirkus zurückzurufen. Die gesteigerte Schnelligkeit des Zeitmaßes für die Schlußstellen der Ouvertüren ist von den Komponisten häufig gewollt, und sie ergibt sich ganz von selbst, wenn das eigentliche bewegte Allegrothema gleichsam das Feld behauptet und schließlich seine Apotheose feiert; wovon ein berühmtes Beispiel die große Ouvertüre zu „Leonore" von Beethoven darbietet. Hier wird nur allermeistens die Wirkung des Eintrittes des gesteigerten Allegros wieder dadurch gänzlich vernichtet, daß das Haupttempo, welches der Dirigent für die verschiedenen Erfordernisse der anderweitigen thematischen Kombinationen eben nicht zu modifizieren (d. h. unter andern: r e c h t z e i t i g z u r ü c k z u h a l t e n) verstand, jetzt bereits zu einer Schnelligkeit gelangt ist, welche die Möglichkeit einer ferneren Steigerung ausschließt, — außer wenn etwa die Streichinstrumentisten es sich einen fast unmäßigen virtuosen Sturmanlauf kosten lassen, wie ich dies ebenfalls vom Wiener Orchester, zwar mit Staunen, aber nicht mit Befriedigung anhörte; denn die Nötigung zu dieser exzentrischen Anstrengung ging aus einem empfindlichen Fehler, dem des bis dahin bereits verjagten Tempos, hervor, und führte somit zu einer Übertreibung, welcher kein wahres Kunstwerk ausgesetzt sein darf, wenn es diese auch, in einem gewissen rohen Sinne, vertragen sollte.

Wie nun aber gar der Schluß der „Freischütz"-Ouvertüre dazu kommt, in dieser Weise abgehetzt zu werden, das muß, sobald man den Deutschen einiges Zartgefühl zusprechen zu dürfen glaubt, durchaus unbegreiflich bleiben, wird aber eben daraus erklärlich, daß selbst bei ihrem ersten Eintritte diese zweite, jetzt zum Jubelgesang erhobene Kantilene, als gute Beute in den Trott des Hauptallegros mitgenommen worden war. Hier nahm sie sich dann etwa wie ein kriegsgefangenes munteres Mädchen, an den Schweif des Pferdes eines wild trabenden Kriegsknechtes gebunden, aus; folgerichtig wird sie nun, wie zur poetischen
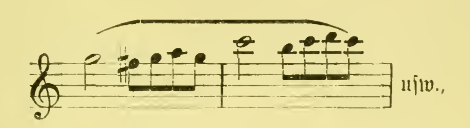
Gerechtigkeit, schließlich auf das Pferd selbst gesetzt, vermutlich nachdem der böse Reiter heruntergefallen ist: und da läßt es denn endlich auch der Kapellmeister gebührend lustig hergehen. — Wer die ganz unbeschreiblich widerwärtige Wirkung dieser — gelinde gesagt — äußersten Trivialisierung des vom inbrünstigen Dankesaufschwung eines fromm liebenden Mädchenherzens erfüllten Motives in allen und jeden unsrer öffentlichen Aufführungen der „Freischütz"=Ouvertüre, Jahr aus, Jahr ein empfängt, alles sehr gut findet, von gewohnten saft= und kraftvollen Orchesterleistungen redet, und nebenbei seinen besonderen Gedanken über die Tonkunst nachhängt, wie etwa der jetzige Jubelgreis Herr Lobe es tat, dem steht es recht hübsch, wenn er auch einmal vor den „Absurditäten eines falsch verstandenen Idealismus, durch Hinweisen auf das künstlerisch Echte, Wahre und Ewiggeltende, gegenüber allerhand halbtollen oder halbgewalkten Doktrinen und Maximen"* warnt. Wie ich sagte, gelangte dagegen eine Anzahl von Wiener Musikfreunden, denen ich natürlich so etwas eigentlich aufdrängen mußte, einmal dazu, diese arme, viel besudelte Ouvertüre anders zu hören. Noch heute dauert der Erfolg hiervon nach. Man behauptete, die Ouvertüre zuvor gar nicht gekannt zu haben, und frug mich, was ich nur damit angefangen hätte? Namentlich war manchem es unbegreiflich, durch welches, anderweits mir gar nicht nachzuweisendes Mittel, ich die hinreißende neue Wirkung des Schlußsatzes hervorgebracht hätte: kaum wollte man mir glauben, wenn ich eben nur das gemäßigtere Tempo als den Grund hiervon angab; wogegen allerdings die Herren Musiker des Orchesters etwas mehr — ein wirkliches Geheimnis — verraten könnten. Nämlich dieses: — im vierten Takte der breit und prachtvoll gespielten Entrata:



gab ich dem, verlegen und sinnlos in der Partitur sich als schein=

* Siehe: Eduard Bernsdorf, Signale für die Musikalische Welt Nr. 67. 1869.

barer Akzent ausnehmenden Zeichen >- die jedenfalls vom Komponisten so verstandene Bedeutung eines Diminuendo-Zeichens ⟩, und gelangte dadurch zu einem dynamisch gemäßigteren, beim ersten Eintritte sofort durch weichere Inflektion sich auszeichnenden Vortrag der folgenden thematischen Haupttakte
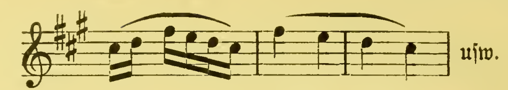


welche ich nun bis zu dem wieder eintretenden Fortissimo ganz natürlich ebenso anschwellen lassen konnte, wodurch das ganze weiche Motiv diesmal, auf der prachtvollen Unterlage, allerdings einen hinreißend beseligenden Ausdruck erhielt. —

So etwas, wie diesen Vorgang und seinen Erfolg, erfahren nun unsre Herren Kapellmeister gar nicht gern. Herr Dessoff, welcher den „Freischütz" im Hofoperntheater demnächst wieder zu dirigieren hatte, war jedoch der Meinung, dem Orchester seine von mir gelehrte neue Vortragsart der Ouvertüre belassen zu sollen; er kündigte ihm dieses lächelnd mit den Worten an: „Nun, die Ouvertüre wollen wir also Wagnerisch nehmen".

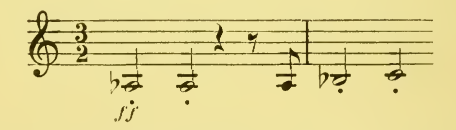
Ja, ja: — Wagnerisch! — Ich glaube, es könnte noch einiges ohne Schaden „Wagnerisch" genommen werden, ihr Herren!

Immerhin erschien dies von seiten des Wiener Kapellmeisters doch als eine ganze Konzession, wogegen mir in einem ähnlichen Fall mein ehemaliger (nun überdies auch verstorbener) Kollege Reissiger einmal nur ein halbes Zugeständnis machte. Im letzten Satze der Adur-Symphonie von Beethoven war ich nämlich, als ich seinerzeit diese öfter zuvor bereits von Reissiger in Dresden dirigierte Symphonie ebenfalls dort aufführte, auf ein in die Orchesterstimmen eingezeichnetes Piano getroffen, welches der frühere Dirigent ganz aus persönlichem Gutdünken daselbst hatte eintragen lassen. Es betraf dies die großartig vorbereitete Konklusion dieses Finalsatzes, wo nach den wiederholten Schlägen auf dem A-Septimenakkord (Härtelsche Ausgabe der Partitur S. 86) es mit:
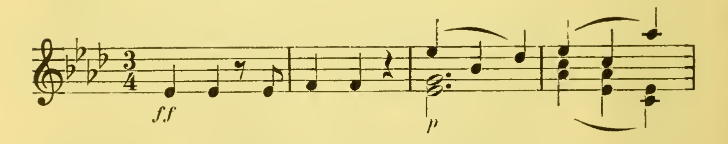


immer im Forte weiter geht, um später durch „sempre più forte“ zu noch ungestümerem Rasen hingeführt zu werden. Dies hatte nun Reissiger verdrossen, und von dem hier angezeigten Takte an ließ er plötzlich piano spielen, um so auch mit der Zeit zu einem merkbaren crescendo zu gelangen. Natürlich ließ ich dies piano nun austilgen, das forte im energischsten Sinne wiederherstellen, und verletzte so die vermutlich auch von Reissiger seinerzeit gehüteten „ewiggeltenden Gesetze“ des Lobe-Bernsdorfschen Echten und Wahren. Als dann nach meinem Fortgange von Dresden es unter Reissiger auch einmal wieder zu dieser Adur-Symphonie kam, hielt der bedenklich gewordene Dirigent hier an, und empfahl dem Orchester m e z z o forte zu spielen.

Ein andres Mal traf ich (es geschah dies vor noch nicht lange in München) eine öffentliche Aufführung der Ouvertüre zu „E g m o n t“ an, welche in dem an der „Freischütz“-Ouvertüre zuvor von mir aufgedeckten Sinne nicht minder belehrend für mich war. Im Allegro dieser Ouvertüre wird das furchtbar schwere Sostenuto der Einleitung:



mit verkürztem Rhythmus als Vorderteil des zweiten Themas wieder aufgenommen, und durch ein weich behagliches Gegenmotiv beantwortet:
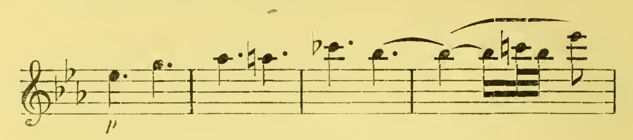


„klassisch“ gewohnterweise war hier, wie überall, dieses aus schrecklichem Ernste und wohligem Selbstgefühle so drastisch eng
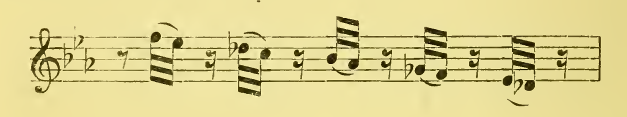
geschürzte Motiv in dem unaufgehaltenen Allegrosturze wie ein welkes Blatt mit hinweggespült, so daß, wenn es beachtet werden konnte, man höchstens etwa ein Tanz-Pas heraushörte, wonach mit den zwei ersten Takten das Paar den Antritt nahm, um sich, so kurz es dauere, mit den beiden folgenden Takten in Ländlerweise einmal herumzudrehen. Als nun Bülow, in Abwesenheit des gefeierten, älteren Dirigenten diese Musik einmal zu dirigieren hatte, veranlaßte ich jenen zum richtigen Vortrag auch dieser Stelle, welche sofort im Sinne des hier so lakonischen Tondichters schlagend wirkt, wenn das bis dahin leidenschaftlich erregte Tempo, sei es auch nur andeutungsweise, durch strafferes Anhalten so weit modifiziert wird, daß das Orchester die nötige Besinnung zur Akzentuation dieser, zwischen großer Energie und sinnigem Wohlgefühle schnell wechselnden, thematischen Kombination gewinnen kann. Da gegen das Ende des $^3/_4$-Taktes diese Kombination eine breitere Behandlung und entscheidende Wichtigkeit erhält, kann es nicht fehlen, daß einzig durch die Beachtung dieser nötigen Modifikation der ganzen Ouvertüre ein neues, und zwar das richtige Verständnis zugeführt wird. — Von dem Eindrucke dieser korrekt geleiteten Aufführung erfuhr ich nur, daß die Hoftheaterintendanz vermeinte, es sei „umgeworfen" worden!

Dergleichen Vermutungen kamen allerdings dem Auditorium der berühmten Münchener Odeonkonzerte nicht an, als ich mitten unter ihm einst einer Aufführung der G moll-Symphonie von Mozart, von jenem altgewohnten klassischen Dirigenten geleitet, beiwohnte. Hier nämlich erlebte ich an dem Vortrage des Andante dieser Symphonie, und an dessen Erfolge, etwas immerhin von mir noch für unmöglich Gehaltenes. Wer hat sich nicht in seiner Jugend dieses schwungvoll schwebende Tonstück mit schwärmerischem Behagen in seiner Weise zu eigen zu machen gesucht? In welcher Weise? Gleichviel! Reichen die Vortragszeichen nicht aus, so tritt das von dem wundervollen Gange dieser Komposition erregte Gefühl dafür ein, und die Phantasie rät uns, wie wir im wirklichen Vortrage diesem Gefühle entsprechen mögen. Da dünkt es denn, daß der Meister uns dies fast ganz frei hat überlassen wollen, denn nur mit den dürftigsten Vortragszeichen tritt er uns bindend entgegen. So waren wir frei, schwelgten in den ahnungsvollen Schauern der

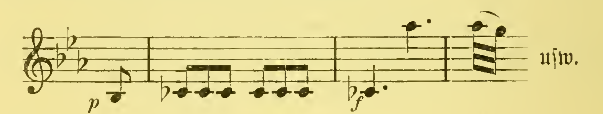
weich anschwellenden Achtelbewegung, schwärmten mit der mondscheinartig aufsteigenden Violine:



deren Noten wir uns allerdings weich gebunden dachten; wir fühlten uns von den zartflüsternden



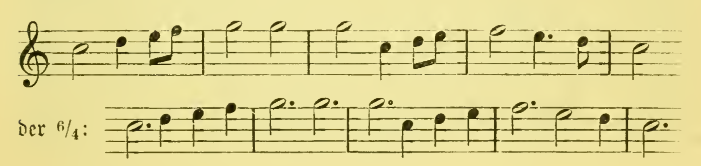
wie von Engelsflügeln angeweht, und erstarben vor den schicksalsschweren Mahnungen der fragenden



(welche wir uns allerdings in einem schön getragenen Crescendo vorgeführt dachten) zu dem endlichen Bekenntnisse der Seligkeit eines Todes durch Liebe, der mit den letzten Takten uns freundlich umschließend aufnahm. — Derlei Phantasien hatten nun allerdings vor einer wahrhaft klassisch strikten Ausführung dieses Satzes durch einen berühmten Altmeister im Münchener Odeon zu verschwinden: da ging es mit einem Ernste her, daß einem die Haut schauderte, ungefähr wie kurz vor der ewigen Verdammnis. Vor allem ward das leicht schwebende Andante zum ehernen Largo, und von dem Werte keines Achtels ward uns auch nur ein Hundertteilchen je erlassen; steif und gräßlich, wie ein eherner Zopf, schwang sich die Battuta dieses Andantes über unsern Häuptern dahin, und selbst die Federn der Engelsflügel wurden zu festgewichsten Drahtlocken aus dem siebenjährigen Kriege. Da ich mir schon wie unter das Rekrutenmaß der preußischen Garde von 1740 gestellt vorkam und ängstlich
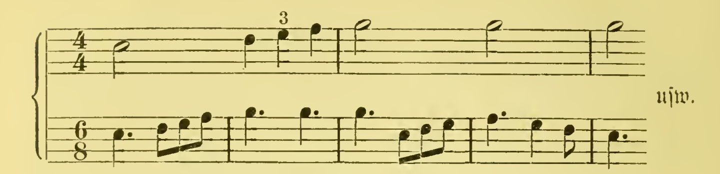
nach Loskauf verlangte, wer ermißt meinen Schrecken, als der Altmeister das Blatt zurückschlägt, und richtig den ersten Teil des larghettisierten Andantes noch einmal spielen läßt, bloß aus dem Grunde, weil er die herkömmlichen zwei Pünktchen vor dem einen Doppelstriche nicht umsonst in der Partitur gestochen wissen wollte. Ich blickte mich nach Hilfe um; da gewahrte ich aber das zweite Wunder: — alles hörte geduldig zu, fand, was da vorging, in schönster Ordnung, und war schließlich überzeugt, einen reinen, jedenfalls recht unverdächtigen Hochgenuß gehabt zu haben, so einen echt Mozartschen „Ohrenschmauß". — Da senkte ich denn mein Haupt und schwieg.

Nur einmal ging mir späterhin die Geduld ein wenig aus. In einer Probe meines „Tannhäuser" hatte ich mir verschiedenerlei, auch das klerikale Tempo meines ritterlichen Marsches im zweiten Akte, ruhig gefallen lassen. Nun fand es sich aber, daß der unzweifelhafte Altmeister es nicht einmal verstand, den $^4/_4$-Takt in den entsprechenden $^6/_4$, also zwei Viertel in die Triole aufzulösen. Dies zeigte sich in der Erzählung des Tannhäuser, wo für den $^4/_4$:



eintritt. Diese Auflösung zu taktieren fiel dem Altmeister schwer: im $^4/_4$ die vier Teile winkelrecht auszuschlagen, ist er zwar allerernstlichst gewöhnt; der $^6/_4$ Takt wird von dieser Art Dirigenten aber immer nach dem Schema des $^6/_8$ Taktes behandelt, und als solcher alla breve, mit Eins — Zwei geschlagen (nur in jenem Andante der Gmoll-Symphonie erlebte ich die richtig mit 1, 2, 3 — 4, 5, 6 gravitätisch ausgeschlagenen Bruchteile dieser Taktart). Für meine arme Erzählung mit dem römischen Papste behalf der Dirigent sich jedoch, wie gesagt, mit einem zagenden Alla-breve, gleichsam um es den Orchestermusikern zu überlassen, was sie von den Vierteln halten wollten; hieraus resultierte denn, daß das Tempo gerade um einmal zu schnell ge-

nommen wurde, nämlich anstatt des oben bezeichneten Verhältnisses kam die Sache jetzt so heraus:



Dies war nun musikalisch recht interessant, nur nötigte es den armen Sänger des Tannhäuser seine schmerzlichen Erinnerungen von Rom in einem höchst leichtfertigen, ja lustig hüpfenden Walzerrhythmus zum besten zu geben, — was mich wieder an die Erzählung Lohengrins vom Gral erinnert, welche ich in Wiesbaden scherzando (als gelte sie der Fee Mab) rezitiert gehört habe. Da ich nun diesmal einen so herrlichen Darsteller, wie L. Schnorr, für den Tannhäuser mir zur Seite hatte, mußte ich denn, um der ewigen Gerechtigkeit willen das rechte Tempo herzustellen, gegen meinen Altmeister einmal respektvollst einschreiten, was einiges Ärgernis verursachte. Ich glaube, es führte mit der Zeit sogar zu Martyrien, welche selbst ein kaltblütiger Evangelienkritiker mit zwei Sonetten zu besingen sich gedrungen fühlte. Es gibt jetzt nämlich wirklich besungene Märtyrer der reinen klassischen Musik, welchen etwas näher nachzusehen ich mit dem folgenden mir erlauben werde. —

Wie ich dies mit dem Vorangehenden bereits öfter berührte, sind Versuche zur Modifikation des Tempos zugunsten des Vortrages klassischer, namentlich Beethovenscher Tonstücke von dem Dirigenten-Gremium unsrer Zeit immer mit Widerwillen aufgenommen worden. Ich wies ausführlicher nach, daß einseitige Modifikation des Zeitmaßes, ohne entsprechende Modifikation des Vortrages in betreff der Tongebung selbst, ein anscheinendes Recht zu Einsprüchen gäbe, wogegen ich den hier tiefer zugrunde liegenden Fehler ebenfalls aufdeckte, somit diesen Einsprüchen keinen andern Grund als den der Unfähig-

keit und Unberufenheit unsrer Dirigenten im allgemeinen übrig ließ. Ein wirklich gültiger Grund zur Abmahnung von dem mir unerläßlich dünkenden Verfahren in jenen bezeichneten Fällen ist allerdings wiederum der, daß jenen Tonstücken nichts schädlicher werden müßte, als willkürlich in ihren Vortrag gelegte Nuancen auch des Tempos, wie sie sofort dem phantastischen Belieben jedes, etwa auf Effekt losarbeitenden oder von sich eingenommenen eitlen Taktschlägers Tür und Tor öffnen, und unsre klassische Musikliteratur mit der Zeit zu gänzlicher Unkenntlichkeit entstellen würden. Hiergegen läßt sich natürlich nichts andres einwenden, als daß es eben traurig um unsre Musik steht, da solche Befürchtungen aufkommen können, weil damit zugleich ausgesprochen ist, daß man an eine Macht des wahren Kunstbewußtseins, an welcher jene Willkürlichkeiten sich sogleich brechen würden, in unsren gemeinsamen Kunstzuständen nicht glaubt. Somit fällt auch dieser, anderseits wohlgerechtfertigte, selten aber ehrlich gemeinte Einspruch auf das Zugeständnis einer allgemeinen Unfähigkeit unsres musikalischen Dirigentenwesens zurück: denn, wenn es den Stümpern nicht erlaubt sein soll, mit unsrer klassischen Musik willkürlich zu verfahren, warum haben dagegen unsre vorzüglichsten und angesehensten Musiker nicht für das Rechte gesorgt, und warum haben gerade sie den Vortrag dieser klassischen Musik in eine solche Bahn der Trivialität und wirklichen Entstellung geleitet, daß mit Recht jeder lebhaft empfindende Musiker sich davon unbefriedigt, ja angewidert fühlen muß?

So kommt es denn auch, daß jener an sich berechtigte Einspruch meistens nur als Vorwand zu jeder Opposition gegen jede Bemühung in dem von mir gemeinten Sinne gebraucht wird, und der Grund wie die Absicht hiervon bleiben immer nur die eigene Unfähigkeit und geistige Trägheit, welche unter Umständen bis zur Aggressivität sich erhitzen, da die Unfähigen und Trägen eben in immenser Majorität sind.

Da nun die meisten klassischen Werke stets nur in höchst unvollkommener Weise bei uns zuerst eingeführt worden sind (man denke nur an die Berichte über die Umstände, unter welchen Beethovens schwierigste Symphonien zur ersten Aufführung gelangten!), vieles auch sofort nur gänzlich entstellt vor das deutsche Publikum gebracht wurde (man vergleiche hierüber meine

Abhandlung über Glucks Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“ im fünften Bande dieser Schriften und Dichtungen), so muß man sich jetzt deutlich machen, welches der Zustand des Vortrages nur sein kann, in welchem diese Werke uns unter dem Gesetze jener Unfähigkeit und Trägheit eifrigst konserviert werden, wenn man anderseits rücksichtslos erwägt, in welchem Sinne selbst ein Meister wie Mendelssohn sich mit der Leitung dieser Werke befaßte! Gewiß ist nun von bei weitem untergeordneteren musikalischen Größen nicht zu verlangen, daß sie von selbst zu einem Verständnisse kommen sollten, welches ihrem eigentlichen Meister nicht aufging; denn für Minderbefähigte gibt es nur einen Wegweiser zum Erfassen des Richtigen, — das Beispiel. Auf dieses konnten sie auf dem von ihnen eingeschlagenen Wege nicht treffen. Das Trostlose ist nun aber, daß dieser führerlose Weg zu einer solchen Breite ausgetreten worden ist, daß nirgends mehr Raum für denjenigen übrig geblieben, der das Beispiel etwa einmal geben könnte. Und deswegen unterwerfe ich hier diese pietistische Abwehr desjenigen Geistes, den ich als den richtigen für den Vortrag unserer großen Musik bezeichnet habe, einer schärfer eingehenden Betrachtung, um den sonderbaren renitenten Geist, welcher jene Abwehr eingibt, in seiner wirklichen Armseligkeit aufzudecken, und vor allem ihm den Heiligenschein zu benehmen, mit welchem er sich als keuscher deutscher Kunstgeist zu schmücken herausnimmt. Denn dieser Geist ist es, welcher jeden freien Aufschwung unsres Musikwesens hemmt, jeden frischen Luftzug von seiner Atmosphäre ferne hält, und mit der Zeit wirklich die glorreiche deutsche Musik zu einem farblosen, ja lächerlichen Gespenst verwischen kann.

Es erscheint mir nun wichtig, diesem Geiste nahe in die Augen zu sehen, und ihm auf den Kopf zu zu sagen, woher er stamme, — nämlich ganz gewiß nicht aus dem Geiste der deutschen Musik. Diesem näher nachzuforschen wird hier nicht nötig sein. Den positiven Wert der neueren, d. h. Beethovenschen, Musik abzuwägen, ist nicht so leicht, denn er wiegt schwer, und zu einem Versuche hierzu haben wir gute Stunden und bessere Tage abzuwarten, als unser heutiges Musikwesen sie uns bereitet; dagegen möge es uns für jetzt als Studie hierzu gelten, daß wir den negativen Beweis für jenen Wert

an dem Unwert derjenigen Musikmacherei nachweisen, welche sich gegenwärtig als klassisch und beethovenisch gebahrt. —

Es ist nun zunächst zu beachten, daß die von mir näher bezeichnete Opposition, während sie nur durch gänzlich ungebildete Skribenten in der Presse sich wirklich laut, ja lärmend benimmt, bei ihren eigentlichen unmittelbaren Teilhabern mehr verbissen und wortscheu sich äußert. („Sehen Sie, er kann sich nicht aussprechen“ — sagte mir, mit bedeutungsvoll sinnigem Blicke, einmal eine Dame von solch einem sittigen Musiker.) Das Schicksal der deutschen Musikzustände, die gänzliche Achtlosgkeit der deutschen Kunstbehörden, hat jenen nun einmal die Führung der höheren deutschen Musikgeschäfte in die Hände gespielt: sie fühlen sich sicher in Amt und Würden. — Wie ich vom Anfang herein es beachten ließ, besteht dieser Areopag aus zwei grundverschiedenen Geschlechtern: dem der verkommenden deutschen Musikanten alten Stiles, welche besonders im naiveren Süddeutschland sich länger in Ansehen erhielten, und dem der dagegen aufgekommenen eleganten Musiker neueren Stiles, wie sie namentlich in Norddeutschland aus der Schule Mendelssohns hervorgingen. Gewissen Störungen ihres gedeihlichen Geschäftes, welche sich von neuester Zeit datieren, ist es zu verdanken, daß diese beiden Gattungen, welche sonst nicht viel von einander hielten, sich zu gegenseitiger Anerkennung vereinigt haben, und in Süddeutschland die Mendelssohnsche Schule, mit dem was dazu gerechnet wird, schließlich nicht minder goutiert und protegiert wird, als in Norddeutschland der Prototyp der süddeutschen Unproduktivität mit plötzlich empfundener Hochachtung bewillkommnet wird, was der selige Lindpaintner leider nicht mehr erlebt hat. Beide reichen sich so zur Versicherung ihrer Ruhe die Hände. Vielleicht hatte die erstere Gattung, die des von mir gemeinten eigentlichen deutschen Musikanten, bei dieser Allianz einen gewissen inneren Widerwillen zu überwinden: doch hilft ihr eine nicht vorzüglich löbliche Eigenschaft der Deutschen aus der Verlegenheit, nämlich die mit der Unbeholfenheit verbundene Scheelsucht. Diese Eigenschaft verdarb bereits einen der bedeutendsten Musiker der neueren Zeit (wie ich dies anderswo nachgewiesen habe) bis zur Verleugnung seiner eigenen Natur, bis zur Unterwürfigkeit unter das deutschverderbliche neue Gesetz der eleganten zweiten Gat-

tung. Was die Opposition der untergeordneteren handwerkerlichen Naturen betraf, so hatte sie nicht viel andres zu sagen, als: wir können nicht mit fort, wir wollen, daß andre auch nicht fort können, und ärgern uns, wenn diese doch fort können. Hier ist alles ehrliche Borniertheit, die nur aus Ärger unehrlich wird.

Anders verhält es sich dagegen im neueren Lager, wo die seltsamsten Verzweigungen persönlicher, geselliger, ja nationaler Interessen die allerkombiniertesten Verhaltungsmaximen an die Hand gegeben haben. Ohne auf die Bezeichnung dieser mannigfaltigen Interessen hier einzugehen, hebe ich nur dieses Hauptsächlichste hervor, daß hier vieles zu verbergen, vieles nicht merken zu lassen ist. In einem gewissen Sinne liegt hier sogar daran, an sich den „Musiker" nicht eigentlich auffällig werden zu lassen: und dies hat seinen Grund.

Mit dem rechten deutschen Musiker war ursprünglich schwer zu verkehren. Wie in Frankreich und England, war der Musiker auch in Deutschland von je in sehr vernachlässigter, ja verachteter sozialer Stellung; hier wurden von den Fürsten und Vornehmen fast nur italienische Musiker für Menschen gehalten, und in wie demütigender Weise sie den deutschen vorgezogen wurden, können wir unter anderm an Mozarts Behandlung von seiten des kaiserlichen Hofes in Wien uns abnehmen. Bei uns blieb der Musiker immer nur ein eigentümliches, halb wildes, halb kindisches Wesen, und als solches ward er von seinen Lohngebern gehalten. Unsre größten musikalischen Genies trugen für ihre Bildung die Merkmale dieser Ausscheidung aus der feineren, oder auch geistreicheren Gesellschaft an sich: man denke nur an Beethoven in seinem Verkehre mit Goethe in Teplitz. Bei dem eigentlichen Musiker setzte man eine der höheren Bildung durchaus unzugängliche Organisation voraus. H. Marschner, da er mich 1848 in lebhaftesten Bemühungen für die Hebung des Geistes in der Dresdener Kapelle begriffen sah, mahnte mich einmal fürsorglich hiervon ab, und meinte, ich sollte doch nur bedenken, daß der Musiker ja rein unfähig wäre, mich zu verstehen. — Gewiß ist nun, daß (worauf ich schon anfänglich hinwies) auch die höheren und höchsten musikalischen Posten bei uns allermeistens nur durch

von unten aufgerückte eigentliche „Musiker“ eingenommen worden sind, was in einem guten handwerklichen Sinne manches Vortreffliche mit sich brachte. Es bildete sich ein gewisses Familienwesen in solch einem Orchesterpatriarchat aus, dem es nicht an Innigkeit, sondern wohl nur an dem zu rechter Zeit einmal frei eindringenden Luftzuge eines genialen Anhauches fehlte, welcher dann schnell ein schönes, wenn auch mehr wärmendes als leuchtendes Feuer dem eigentümlich intelligenten Herzen eines solchen Körpers entfachen konnte.

Wie nun aber z. B. den Juden unser Gewerkwesen fremd geblieben ist, so wuchsen auch unsre neueren Musikdirigenten nicht aus dem musikalischen Handwerkerstande auf, der ihnen, schon der strengen wirklichen Arbeit wegen, widerwärtig war. Dagegen pflanzte sich dieser neue Dirigent sogleich auf der Spitze des musikalischen Innungswesens, etwa wie der Bankier auf unsrer gewerktätigen Sozietät, auf. Hierfür mußte er sofort Eines mitbringen, was dem von unten auf gedienten Musiker eben abging, oder von ihm doch nur äußerst schwer, und selten genügend zu gewinnen war: wie der Bankier das Kapital, so brachte dieser die Gebildetheit mit. Ich sage: Gebildetheit, nicht Bildung; denn wer diese wahrhaft besitzt, über den ist nicht zu spotten: er ist allen überlegen. Der Besitzer der Gebildetheit aber läßt über sich reden.

Mir ist nun kein Fall bekannt geworden, in welchem selbst bei der glücklichsten Pflege dieser Gebildetheit hier der Erfolg einer waren Bildung, nämlich wahre Geistesfreiheit, Freiheit überhaupt, zum Vorschein gekommen wäre. Selbst Mendelssohn, bei so mannigfachen und mit ernstlicher Sorgfalt gepflegten Anlagen, ließ deutlich an sich erkennen, daß er zu jener Freiheit nie gelangte, und jene eigentümliche Befangenheit nie überwand, welche für den ernsten Betrachter ihn, trotz aller verdienten Erfolge, außerhalb unsres deutschen Kunstwesens erhielt, ja vielleicht in ihm selbst zu einer nagenden, sein Leben so unbegreiflich früh verzehrenden Pein ward. Der Grund hiervon ist eben dieser, daß dem ganzen Motive eines solchen Bildungsdranges keine Unbefangenheit innewohnt, wogegen dieses mehr in der Nötigung, vom eigenen Wesen etwas zu verdecken, als in dem Triebe, dieses selbst frei zu entfalten, beruht. Die Bildung, welche hieraus hervorgeht, kann daher nur eine un-

wahre, eine eigentliche Afterbildung sein: hier kann in einzelnen Richtungen die Intelligenz sehr geschärft werden; das, worin alle Richtungen zusammentreffen, kann aber nie die wahre, rein sehende Intelligenz selbst sein. — Wenn es nun fast tief bekümmert, diesen inneren Vorgang an einem besonders begabten und zart organisierten Individuum zu verfolgen, so widert es uns dagegen bald an, bei geringeren und trivialeren Naturen dem Verlaufe und Ergebnisse desselben nachzugehen. Hier lächelt uns bald alles platt und nichtig an, und haben wir nicht Lust, dieses Grinsen der Gebildetheit wiederum zu belächeln, wie die meisten unsren Kulturzuständen oberflächlich Zusehenden sie einzig zu empfinden pflegen, so geraten wir über diesen Anblick wohl in wirklichen Unmut. Und hierzu hat der deutsche Musiker ernstliche Veranlassung, wenn er heutzutage gewahren muß, daß diese nichtige Gebildetheit sich auch ein Urteil über den Geist und die Bedeutung unsrer herrlichen Musik anmaßen will.

Im allgemeinen ist es ein Hauptcharakterzug dieser Gebildetheit, bei nichts stark zu verweilen, sich in nichts tief zu versenken, oder auch, wie man sich ausdrückt, von nichts viel Wesens zu machen. Dabei wird das Größte, Erhabenste und Innigste für etwas recht Natürliches, ganz „Selbstverständliches", zu jeder Zeit allen zu Gebote Stehendes ausgegeben, davon alles zu erlernen, auch wohl nachzumachen sei. Bei dem Ungeheuren, Göttlichen und Dämonischen, ist daher nicht zu verweilen, schon weil an ihm etwas Nachzuahmendes eben durchaus nicht aufzufinden glückt, weshalb es dieser Gebildetheit geläufig ist, z. B. von Auswüchsen, Übertreibungen u. dgl. zu reden, woraus dann wieder eine neue Ästhetik hervorgegangen, welche vor allem sich an Goethe zu lehnen vorgibt, weil dieser ja auch allen Ungeheuerlichkeiten abhold gewesen wäre, und dafür so eine schöne, ruhige Klarheit erfunden habe. Da wird denn die „Harmlosigkeit" der Kunst gepriesen, der hier und da zu heftige Schiller aber einigermaßen verächtlich behandelt, und so, in kluger Übereinstimmung mit dem Philister unsrer Zeit, ein ganz neuer Begriff von Klassizität gebildet, zu welchem in weiteren Kunstgebieten endlich auch die Griechen herbeigezogen werden, bei denen ja klare, durchsichtige Heiterkeit so recht zu Hause war. Und diese seichte Abfindung mit allem Ernsten und

Furchtbaren des Daseins wird zu einem völligen System neuester Weltanschauung erhoben, in welchem schließlich auch unsre gebildeten neuen Musikheroen ihren ganz unbestrittenen, behaglichen Ehrenplatz finden.

Wie diese sich mit unsern großen deutschen Tonwerken abfanden, wies ich an einigen beredten Beispielen nach. Hier ist nur noch zu erklären, wie es mit diesen, von Mendelssohn so dringend empfohlenen „Darüberhinweggehen" für einen heiteren griechischen Sinn hatte. An seinen Anhängern und Nachfolgern ist dies am deutlichsten nachzuweisen. Bei Mendelssohn hieß es: die unvermeidlichen Schwächen der Ausführung, unter Umständen vielleicht auch des Auszuführenden, verbergen; bei jenen kommt nun aber noch das ganz besondere Motiv ihrer Gebildetheit hinzu, nämlich: überhaupt zu verdecken, kein Aufsehen zu machen. Dies hat nun einen fast rein physiologischen Grund, welcher mir aus einem scheinbar hiervon abliegenden Erlebnisse auf analogische Weise recht klar wurde. Für die Aufführung meines „Tannhäuser" in Paris hatte ich die erste Szene im Venusberg neu bearbeitet, und das hierfür früher nur flüchtig Angedeutete nach breiterer Anlage ausgeführt: den Ballettmeister wies ich nun darauf hin, wie die jämmerlich gehüpften kleinen Pas seiner Mänaden und Bacchantinnen sehr läppisch zu meiner Musik kontrastierten, und wie ich dagegen verlange, daß er hierfür etwas dem auf berühmten antiken Reliefs dargestellten Gruppen der Bacchantenzüge Entsprechendes, Kühnes und wild Erhabenes erfinden, und von seinem Korps ausführen lassen solle. Da pfiff der Mann durch die Finger und sagte mir: „Ah, ich verstehe Sie sehr wohl, aber dazu bedürfte ich lauter erster Sujets; wenn ich diesen meinen Leuten ein Wort hiervon sagen, und ihnen die von Ihnen gemeinte Attitüde angeben wollte, auf der Stelle hätten wir den ‚Cancan', und wären verloren". — Ganz das gleiche Gefühl, welches meinen Pariser Ballettmeister zur Einhaltung des allernichtssagendsten Tanzpas seiner Mänaden und Bacchantinnen bestimmte, verbietet nun unsren eleganten Musikführern neuen Stiles, sich selbst irgendwie den Zügel ihrer Gebildetheit schießen zu lassen: sie wissen, daß das bis zum Offenbachschen Skandal führen kann. Ein warnendes Beispiel für sie war hierin Meyerbeer, der durch die Pariser Oper bereits in so

bedenklicher Weise zu gewissen semitischen Akzentuationen in der Musik verleitet worden war, daß die „Gebildeten" einen Schreck davor bekamen.

Ein großer Teil ihrer Bildung bestand seither eben darin, auf ihr Gebahren mit der Sorgfalt acht zu haben, wie der mit dem Naturfehler des Stammelns oder Lispelns Behaftete, welcher in seiner Kundgebung alle Leidenschaftlichkeit vermeiden muß, um nicht etwa in das ungebührlichste Stottern oder Sprudeln zu verfallen. Dieses stete Achtaufsichhaben hat nun gewiß den sehr angenehmen Erfolg gehabt, daß ungemein viel Widerwärtiges nicht mehr zum grellen Vorschein kam, und die allgemeine humane Mischung viel unauffälliger vor sich ging, was wiederum für uns alle das Gute hatte, daß unser eigenes heimisches, nach vielen Seiten hin ziemlich versteiftes und dürftig entwickeltes Element manche lockernde Anregung gewann: ich erwähnte anfänglich bereits, daß bei unsren Musikern die Grobheit sich mäßigte, zierliche Ausarbeitung der Details im Vortrage usw. mehr an die Tagesordnung kam. Aber etwas andres ist es, wenn aus dieser Nötigung zur Zurückhaltung und Ausglättung gewisser bedenklicher persönlicher Eigenschaften ein Prinzip für die Behandlung unsrer eigenen Kunst abgeleitet werden soll. Der Deutsche ist eckig und ungelenk, wenn er sich manierlich geben will: aber er ist erhaben und allen überlegen, wenn er in das Feuer gerät. Das sollen wir nun jenen zu Liebe zurückhalten?

In Wahrheit sieht es heutzutage danach aus. — Wo ich früher noch mit einem jungen Musiker, der in Mendelssohns Nähe gekommen war, zusammentraf, wurde mir immer nur die eine vom Meister erteilte Ermahnung berichtet, beim Komponieren ja nicht an Wirkung oder Effekt zu denken, und alles zu vermeiden, was solchen hervorbringen könnte. Das lautete ganz schön und gut, und wirklich ist es auch allen dem Meister treu gebliebenen Schülern nie begegnet, Effekt oder Wirkung hervorzubringen. Nur schien mir dies eine gar zu negative Lehre zu sein, und das Positive des Erlernten sich nicht sonderlich reich auszunehmen. Ich glaube, alle Lehre des Leipziger Konservatoriums ist auf diese negative Maxime begründet, und habe erfahren, daß die jungen Leute mit der in ihr enthaltenen Warnung dort völlig gequält wurden, wogegen die besten Anlagen

ihnen bei den Lehrern keine Gunst gewinnen konnten, sobald sie für ihren Geschmack an der Musik zunächst nicht allem entsagten, was nicht psalmengerecht wäre.

Zunächst, und für unsre Untersuchung am wichtigsten, äußerte sich der Erfolg dieser negativen Maxime eben im Vortrage unsrer klassischen Musik. Dieser ward einzig durch die Furcht davor geleitet, etwa in das Drastische zu fallen. Ich habe bisher nichts davon erfahren können, daß namentlich diejenigen Beethovenschen Klavierkompositionen, in denen des Meisters eigentümlichster Stil am erkenntlichsten ausgebildet ist, von den Bekennern jener Lehre wirklich studiert und gespielt worden sind. Lange Zeit blieb es mein sehnlichster Wunsch, jemand anzutreffen, der mir einmal die große Bdur-Sonate zu Gehör bringen könnte; er wurde mir endlich erfüllt, aber allerdings aus einem ganz andern Lager, als jenem in der Kriegszucht der Mendelssohnschen Maxime geschulten. Von dem großen Franz Liszt wurde mir denn auch erst meine Sehnsucht, Bach zu hören, erfüllt. Gerade Bach wurde zwar mit Vorliebe auch dort kultiviert; denn hier, wo vom modernen Effekt, oder auch von Beethovenscher Drastik gar nicht die Rede sein konnte, war die seligmachende glatte, durchaus gewürzlose Vortragsart scheinbar so recht eindringlich beizubringen. Von einem der namhaftesten älteren Musiker und Genossen Mendelssohns (dessen ich schon bei Gelegenheit des Tempo di Menuetto der achten Symphonie gedachte) erbat ich mir einmal den Vortrag des achten Präludiums mit Fuge aus dem ersten Teile des „Wohltemperierten Klaviers" (Es moll), weil dieses Stück mich stets so besonders magisch angezogen hatte; ich muß gestehen, daß ich selten einen ähnlichen Schreck empfunden habe, als ihn mir die freundlichste Gewährung dieser meiner Bitte brachte. Da war denn allerdings von düsterer deutscher Gotik und all den Alfanzereien nicht mehr die Rede; dagegen floß das Stück unter den Händen meines Freundes mit einer „griechischen Heiterkeit" über das Klavier hin, daß ich vor Harmlosigkeit nicht wußte wohin, und unwillkürlich in eine neuhellenische Synogoge mich versetzt sah, aus deren musikalischem Kultus alles alttestamentarische Akzentuieren auf das manierlichste ausgemerzt war. Noch prickelte mir dieser sonderbare Vortrag in den Ohren, als ich endlich einmal Liszt bat, mein musikalisches Gemüt von diesem

peinlichen Eindrucke zu reinigen: er spielte mir das vierte Präludium mit Fuge (Cis moll). Nun hatte ich wohl gewußt, was mir von Liszt am Klaviere zu erwarten stand; was ich jetzt kennen lernte, hatte ich aber von Bach selbst nicht erwartet, so gut ich ihn auch studiert hatte. Aber hier ersah ich eben, was alles Studium ist gegen die Offenbarung: Liszt offenbarte mir durch den Vortrag dieser einzigen Fuge Bach, so daß ich nun untrüglich weiß, woran ich mit diesem bin, von hier aus in allen Teilen ihn ermesse, und jedes Irrewerden, jeden Zweifel an ihn kräftig gläubig mir zu lösen vermag. Ich weiß aber auch, daß jene von ihrem als Eigentum gehüteten Bach nichts wissen; und wer hieran zweifelt, dem sage ich: laßt ihn euch von ihnen vorspielen!

Ich rufe ferner den ersten Besten aus jenem pietistischen Musikmäßigkeitsvereine, den ich sofort noch näher betrachten werde, auf, wenn er einmal von Liszt die große Beethovensche B dur-Sonate spielen hörte, mir gewissenhaft zu bezeugen, ob er diese Sonate vorher wirklich gekannt und verstanden hatte? Mir wenigstens ist es möglich, einen solchen zu bezeichnen, der mit allen, welche diesem wundervollen Erlebnisse beiwohnten, in wahrer Ergriffenheit jenes unerläßliche Geständnis zu bekräftigen sich gedrungen fühlte. Wer ist es noch jetzt, der Bach und den echten großen Beethoven wirklich öffentlich zum Vortrag bringt, und jede Zuhörerschaft zu dem gleichen freudigen Geständnisse hinreißt? Ist es ein Schüler der Enthaltsamkeitsschule? Nein: Es ist einzig Liszts berufenster Nachfolger, Hans von Bülow.

Dies genüge für jetzt, um hierüber etwas gesagt zu haben. —

Es muß uns nun wieder interessieren, zu sehen, wie sich diesen schönen Offenbarungen gegenüber jene Herren, mit denen wir hier zu tun haben, des weiteren verhalten.

Ihre politischen Erfolge, insofern die der „Wirkung" Abholden das Feld der Wirksamkeit auf dem Gebiete des deutschen musikalischen Gemeinwesens behaupten, sollen uns jetzt nicht kümmern, wogegen die religiöse Entwicklung ihrer Gemeinde uns interessiert. In diesem Betreff ist nun die frühere, mehr von ängstlicher Befangenheit und selbstbesorgter Bedenklichkeit eingegebene Maxime: „nur keinen Effekt!" aus einer fast zart-

sinnigen Klugheitsmaßregel zu einem wirklich aggressiven Dogma erhoben worden, dessen Bekenner mit muckerischer Scheu ihre Augen abwenden, wenn ihnen in der Musik einmal ein ganzer Mann begegnet, als ob sie da gar etwas Unzüchtiges gewahren könnten. Diese Scheu, wie sie ursprünglich nämlich nur eigene Impotenz verdeckte, wird jetzt zur Anklage der Potenz, und diese Anklage gewinnt aktive Kraft aus der Verdächtigung und Verleumdung. Der nährende Boden, auf welchem dies alles für sein Gedeihen sorgt, ist eben der arme Geist des deutschen Philistertums, des im kleinlichsten Wesen verwahrlosten Sinnes, unter welchem wir auch unser Musikerwesen mit inbegriffen gesehen haben.

Das Hauptingredienz bleibt aber eine gewisse sinnig dünkende Behutsamkeit gegen das, was man nicht zu leisten vermag, mit Verleumdung dessen, was man gern leisten möchte. Es ist über alles traurig, daß man in dieses Unwesen eine so tüchtige Natur, wie Robert Schumann verwickeln, ja schließlich sein Andenken zur Kirchenfahne für diese neue Gemeinde machen konnte. Das Unglück war eben, daß Schumann sich etwas zumutete, dem er nicht gewachsen war, und gerade die hierdurch sich kundgebende verfehlte Seite seines künstlerischen Schaffens zum wohlgeeignet dünkenden Aushängeschilde für diese neueste Musikgilde gemacht werden konnte. Das, worin Schumann liebenswert und durchaus anmutend war, und was daher auch gerade unserseits (ich nenne mit Stolz mich hier zu Liszt und den Seinen gehörig) schöner und empfehlender gepflegt wurde, als von seinen eigenen Angehörigen, ward, weil darin sich wahre Produktivität beurkundete, von jenen geflissentlich unbeachtet gelassen, vielleicht nur weil ihnen der Vortrag dafür abging. Dagegen wird heute das, worin Schumann eben die Beschränktheit seiner Begabung aufdeckte, nämlich das auf größere, kühnere Konzeption Angelegte, sorgsam von ihnen hervorgezogen: wird es nämlich in Wahrheit vom Publikum nicht recht goutiert, so kommt es zustatten, daran nachzuweisen, daß es eben schön sei, wenn etwas keinen „Effekt" mache, und endlich kommt ihnen sogar noch der Vergleich mit dem, namentlich bei ihrem Vortrage immer noch sehr unverständlich bleibenden Beethoven der letzten Periode zustatten, mit welchem sie nun den schwülstig uninteressanten, aber von ihnen so leicht zu

bewältigenden (nämlich seiner ganzen Anforderung nach nur glatt herunterzuspielenden) R. Schumann sehr glücklich in einen Topf werfen können, um zu zeigen, wie ja, selbst in Übereinstimmung mit dem kühnsten Ungeheuerlichen, ihr Ideal eigentlich mit dem Allertiefsinnigsten des deutschen Geistes zusammen gehe. So gilt denn endlich der seichte Schwulst Schumanns mit dem unsäglichen Inhalte Beethovens als ein und dasselbe, aber immer mit dem Vorbehalte, daß drastische Exzentrizität eigentlich unzulässig, und das gleichgültig Nichtssagende das eigentlich Rechte und Schickliche sei, auf welchem Punkte dann der richtig vorgetragene Schumann mit dem schlecht vorgetragenen Beethoven allerdings ganz erträglich zueinander gehalten werden können.

Hiermit geraten diese sonderbaren Wächter der musikalischen Keuschheit zu unsrer großen klassischen Musik in die Stellung von Eunuchen im großherrlichen Harem, und deshalb scheint der Geist unsres Philistertums ihnen auch gern die Bewachung des immerhin bedenklichen Einflusses der Musik auf die Familie anzuvertrauen, da man sicher zu sein glauben darf, von dieser Seite nichts Bedenkliches aufkommen zu sehen.

Wo bleibt nun aber unsre große, unsäglich herrliche deutsche Musik? —

Was aus unsrer Musik wird, darauf kann es uns hierbei am Ende einzig ankommen. Denn, daß anderseits in einer gewissen Periode einmal nichts Besonderes geleistet wird, das könnten wir nach einer hundertjährigen glorreichen Periode wundervollster Produktivität stolz genügsam zu verschmerzen wissen. Aber gerade daß diese Leute, mit denen wir hier zu tun haben, sich als Behüter und Bewahrer des echten „deutschen" Geistes dieses unsres herrlichen Erbes gebahren, und als solche sich zu Geltung zu bringen bemüht sind, das läßt sie uns gefährlich erscheinen.

Ganz für sich betrachtet, ist an diesen Musikern nicht viel auszusetzen; die meisten unter ihnen komponieren ganz gut. Herr Johannes Brahms war so freundlich, mir einmal ein Stück mit ernsten Variationen von sich vorzuspielen, aus dem ich ersah, daß er keinen Spaß versteht, und welches mich ganz vortrefflich dünkte. Ich hörte ihn auch in einem Konzerte anderweitige Kompositionen auf dem Klavier spielen, was mich nun aller-

dings weniger erfreute; sogar mußte es mir impertinent erscheinen, daß von der Umgebung dieses Herren aus Liszt und seiner Schule „allerdings eine außerordentliche Technik", aber auch nichts weiter, zugesprochen wurde, während ich die Technik des Herrn Brahms, dessen Vortrag mich seiner Sprödigkeit und Hölzernheit wegen sehr peinlich berührte, so gern etwas mit dem Öle jener Schule befeuchtet gewünscht hätte, welches denn doch nicht der Tastatur selbst zu entfließen scheint, sondern jedenfalls auf einem ätherischeren Gebiete, als dem der bloßen „Technik", gewonnen wird. Alles zusammen konstatierte jedoch eine ganz respektable Erscheinung, von der man nur einzig auf natürlichem Wege nicht zu begreifen vermag, wie sie, wenn nicht zu der des Heilandes, doch wenigstens zu der des geliebtesten Jüngers desselben gemacht werden konnte; es müßte denn sein, daß ein affektierter Enthusiasmus für mittelalterliche Schnitzereien in jenen steifen Holzfiguren das Ideal der Kirchenheiligkeit zu erkennen uns verleitet hätte. Jedenfalls müßten wir uns dann wenigstens dagegen verwahren, unsern großen lebendigen Beethoven in das Gewand dieser Heiligkeit verkleidet uns vorgeführt zu bekommen, um etwa ihn, den Unverstandenen, in dieser Verunstaltung neben den aus den natürlichsten Gründen unverständlichen Schumann stellen zu können, gleichsam als ob da, wo sie keinen Unterschied bemerklich zu machen verstehen, auch wirklich gar kein Unterschied stattfinde.

Wie es nun mit dieser Heiligkeit im besonderen steht, deutete ich zuvor schon an. Forschen wir ihren Aspirationen nach, so werden wir bald auf ein neues Feld, und zwar auf dasjenige geleitet werden, auf welches der voraus angezeigte Gang unsrer Untersuchungen „über das Dirigieren" uns jetzt zu führen hat. —

Vor einiger Zeit warf ein süddeutscher Zeitungsredakteur meinen Kunsttheorieen „muckerische" Tendenzen vor: der Mann wußte offenbar nicht, was er damit sagte; es war ihm einfach um ein böses Wort zu tun. Was ich dagegen von dem Wesen der Muckerei in Erfahrung gebracht habe, bezeichnet die sonderbare Tendenz dieser widerlichen Sekte damit, daß hier dem Anreizenden und Verführerischen auf das angelegentlichste nachgetrachtet wird, um an der schließlichen Abwehr desselben seine Widerstandskraft gegen den Reiz und die Verführung zu üben.

Der eigentliche Skandal der Sache ging nun aber aus der Aufdeckung des Geheimnisses der Höchsteingeweihten dieser Sekte hervor, bei denen sich die angekündigte Tendenz dahin umkehrte, daß der Widerstand gegen den Reiz nur den schließlich einzig erzielten Genuß zu steigern hatte. — Man würde demnach, auf die Kunst angewendet, etwas nicht Sinnloses sagen, wenn man der eigentümlichen Enthaltsamkeitsschule des von uns besprochenen musikalischen Mäßigkeitsvereines muckerhaftes Wesen zuspräche. Treiben sich nämlich die unteren Grade dieser Schule in dem Kreislaufe des Reizes, wie ihn der Charakter gerade der musikalischen Kunst darbietet, und der Enthaltsamkeit, welche eine dogmatisch gewordene Maxime ihnen auferlegt, herum, so kann man den höheren Graden wohl ohne große Mühe nachweisen, daß hier, im Grunde genommen, nur der Genuß des den unteren Graden Verbotenen ersehnt wird. Die „Liebeslieder-Walzer" des heiligen Johannes, so albern sich schon der Titel ausnimmt, könnten noch in die Kategorie der Übungen der unteren Grade gesetzt werden: die inbrünstige Sehnsucht nach der „Oper" jedoch, in welche schließlich alle religiöse Andacht der Enthaltsamen sich verliert, zeichnet unverkennbar die höheren und höchsten Grade aus. Könnte es hier ein einziges Mal zu einer glücklichen Umarmung der „Oper" kommen, so stünde zu vermuten, daß die ganze Schule gesprengt wäre. Nur daß dies nie gelingen will, hält die Schule noch zusammen; denn jedem mißglückten Versuche kann immer wieder der Anschein eines freiwilligen Abstehens, im Sinne der ritualistischen Übungen der unteren Grade, gegeben werden, und die nie glücklich gefreite Oper kann immer von neuem wieder als bloßes Symbol des schließlich abzuwehrenden Reizes figurieren, so daß die Autoren durchgefallener Opern für besonders heilig gelten können. —

Wie verhalten sich nun, ernstlich gefragt, diese Herren Musiker zur „Oper"? — Denn hier haben wir, nachdem wir sie im Konzertsaale, als ihrem Ausgangspunkte, aufgesucht, um des „Dirigierens" willen schließlich noch auszuforschen. —

Herr Eduard Devrient hat uns die „Opernnot", d. h. das Notverlangen nach einer Oper, seines Freundes Mendelssohn, in den ihm vor einiger Zeit gewidmeten „Erinnerungen" neuerdings zu Gemüte geführt. Hieraus lernen wir auch das besondere Verlangen des benötigten Meisters danach kennen,

daß die ihm vom Schicksal bestimmte Oper recht „deutsch" sei, und hierzu sollte ihm das Material eben herbeigeschafft werden, — was nun leider nicht gelingen wollte. Ich vermute, daß dies letztere seine natürlichen Gründe hatte. Vieles läßt sich durch Verabredung zustande bringen: das „Deutschsein" und die „edel heitre" Oper, wie sie Mendelssohns perfid-zartsinnigem Ehrgeize vorschwebte, lassen sich aber eben nicht machen, weil hierfür weder alte noch neue Testamente als Rezepte vorliegen. — Was dem Meister unerreichbar blieb, wurde von dessen Gesellen und Lehrlingen dennoch nie ernstlich aufgegeben. Herr Hiller glaubte es erzwingen zu müssen, und zwar einfach durch heiteres, unverdrossenes Darangehen, weil es dabei endlich doch nur auf einen „glücklichen Griff" anzukommen schien, der ja — seiner Meinung nach — vor seinen Augen andern gelang, und der bei rechter Ausdauer, wie beim Hazardspiel, doch endlich auch einmal ihm zur Hand kommen müßte. Das glückliche Griffsrad versagte immer von neuem. Keinem schlug es zu: auch dem armen Schumann nicht; und so viele der oberen und niederen Grade der Enthaltsamkeitskirche „keusch und harmlos" die Hände nach dem ersehnten wirklichen Opernerfolge ausstreckten, nach kurzer und doch mühsamer Täuschung war der glückliche Griff wieder — verfehlt.

Solche Erfahrungen verbittern selbst den Harmlosesten, und sie sind um so ärgerlicher, als anderseits die Beschaffenheit des politischen Musikstaates in Deutschland es mit sich bringt, daß die Kapellmeister und Musikdirektoren mit ihren Funktionen zunächst an das Theater gebunden sind, und diese Herren demnach auf demjenigen Felde der musikalischen Wirksamkeit dienen müssen, auf welchem sie auch so ganz und gar nichts zu leisten vermögen. Der Grund, aus welchem sie dies nicht vermögen, kann nun unmöglich derjenige sein, der anderseits einen Musiker dazu befähigt, dem Opernwesen vorzustehen, d. h. ein guter Operndirigent zu sein. Und doch hat es das sonderbare, von mir anfänglich bereits näher bezeichnete Schicksal unsrer Kunstzustände so mit sich gebracht, daß diesen Herren, welche unsre deutsche Konzertmusik nicht einmal dirigieren können, auch noch das so sehr komplizierte Opernwesen zur Leitung übergeben worden ist. Nun stelle sich der Einsichtsvolle vor, wie es da zugehen muß! — —

So ausführlich ich bei der Aufdeckung ihrer Schwäche auf dem Felde, wo sie sich eigentlich zu Hause finden müßten, zu Werke ging, so kurz kann ich nun in betreff der Leistungen dieser Herren Dirigenten auf dem Gebiete der Oper sein! denn hier heißt es einfach: „Herr, vergib ihnen, sie wissen nicht, was sie tun!" Ich müßte, um ihre schmachvolle Wirksamkeit auf diesem Gebiete zu bezeichnen, diesmal mich zu dem positiven Nachweise des Bedeutenden und Guten wenden, was hier zu erwirken wäre, und dies möchte mich von meinem vorgestreckten Ziele zu weit abführen; weshalb ich mir diesen Nachweis für ein andres Mal vorbehalte. Dafür hier nur so viel zur Charakteristik ihrer Leistungen als Operndirigenten. —

Auf dem ihnen zum Ausgangspunkte dienenden Gebiete der Konzertmusik muß es diesen Herren schicklich dünken, mit möglichst ernster Miene zu Werke zu gehen; hier, in der Oper, erscheint es ihnen jedoch passender, von vornherein die leichtfertig skeptische, geistreich-frivole Miene zu zeigen. Sie geben lächelnd zu, hier nicht sonderlich zu Hause zu sein, und von Dingen, von denen sie nicht viel hielten, auch nicht viel zu verstehen. Daher von vornherein eine galante Gefälligkeit gegen Sänger und Sängerinnen, denen sie mit Vergnügen es recht zu machen sich erbieten: sie nehmen das Tempo, führen Fermaten, Ritardandos, Accelerandos, Transpositionen und vor allem gern „Striche" ein, ganz wie und wo jene es wünschen. Woher sollten sie je den Beweis für die Unsinnigkeit einer von dieser Seite ihnen gestellten Zumutung nehmen? Fällt es einem zur Pedanterei geneigten Dirigenten ja einmal ein, auf diesem oder jenem bestehen zu wollen, so hat er in der Regel unrecht. Denn, namentlich in dem von ihnen selbst so aufgefaßten frivolen Sinne der Oper sind jene hier ganz und gar zu Haus, und wissen einzig, was und wie sie es können, so daß, wenn in der Oper irgend etwas Anerkennenswertes zutage kommt, dies wirklich einzig den Sängern und ihren richtigem Instinkte zu verdanken ist, gerade wie im Orchester das Verdienst hiervon fast lediglich dem guten Sinne der Musiker zufällt. — Dagegen muß man bloß einmal solch eine Orchesterstimme, z. B. von „Norma" sich genau ansehen, um zu ermessen, was aus einem so harmlos beschriebenen Notenpapierhefte für ein seltsamer musikalischer Wechselbalg werden kann: nur die Folge von

Transpositionen, wo das Adagio einer Arie aus Fis-, das Allegro aus F dur, dazwischen (der Militärmusik wegen) ein Übergang in Es dur gespielt wird, bietet ein wahrhaft entsetzliches Bild von der Musik, zu welcher solch ein hochgeachteter Kapellmeister munter den Takt schlägt. Erst in einem Vorstadttheater von Turin (also in Italien) habe ich es einmal erlebt, den „Barbier von Sevilla" wirklich korrekt und vollständig zu hören; denn selbst solch einer unschuldigen Partitur gerecht zu werden, verdrießt unsre Kapellmeister die Mühe, weil sie keine Ahnung davon haben, daß selbst die unbedeutendste Oper durch vollkommen korrekte Vorführung, eben schon der durch diese Korrektheit uns gewährten Befriedigung wegen, eine relativ recht wohltuende Wirkung auf den gebildeten Sinn ausüben kann. Die seichtesten theatralischen Machwerke wirken auf den kleinsten Pariser Theatern angenehm, ja ästhetisch befreiend auf uns, weil sie nie anders als durchaus korrekt und sicher in allen Teilen aufgeführt werden. So groß eben ist die Macht des künstlerischen Prinzipes, daß, wenn es nur in einem seiner Teile durchaus richtig angewendet und erfüllt wird, wir sofort eine ästhetische Wirkung davon erhalten; was wir hier finden, ist wirkliche Kunst, wenn auch auf einer sehr niederen Stufe. Aber eben von diesen Wirkungen lernen wir in Deutschland gar nichts kennen, außer etwa in Wien und Berlin durch eine Ballettaufführung. Hier nämlich liegt alles in einer Hand, und zwar in der Hand desjenigen, der seine Sache wirklich versteht: dies ist der Ballettmeister. Dieser schreibt hier glücklicherweise auch einmal dem Orchester das Gesetz der Bewegung, für den Vortrag wie für das Tempo, vor, und zwar nicht wie der einzelne Sänger nach seinem persönlichen Belieben in der Oper, sondern im Sinne des Ensembles, der Übereinstimmung aller; und nun erleben wir es denn, daß auch plötzlich das Orchester richtig spielt, — ein äußerst wohltätiges Gefühl, welches jedem angekommen sein wird, der nach den Peinen einer Opernaufführung dort einmal solch einem Ballett beiwohnte. In der Oper könnte für eine ähnliche erfolgreiche Übereinstimmung der Regisseur wirken; aber sonderbarerweise bleibt die Fiktion, als gehöre die Oper der absoluten Musik zu, trotz aller erwiesenen und von jedem Sänger gewußten Unkenntnis des musikalischen Leiters, aufrecht erhalten, so daß, wann denn einmal durch den

richtigen Instinkt talentvoller Sänger und eines durch das Werk begeisterten Darsteller- und Musikerpersonales eine Aufführung wirklich glückte, wir es immer noch erlebt haben, daß der Herr Kapellmeister, als Repräsentant der Gesamtleistung betrachtet, zur Belohnung hervorgerufen und sonst wie ausgezeichnet wurde. Wie er hierzu kam, muß ihm selbst überraschend gewesen sein; auch er wird dann haben beten können: „Herr, vergib ihnen, sie wissen nicht, was sie tun!" —
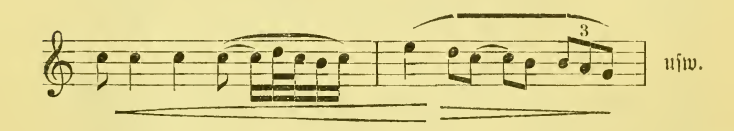
Da ich mich aber nur über das eigentliche Dirigieren vernehmen lassen wollte, habe ich, um mich in unser Opernwesen im allgemeinen nicht weiter zu verlieren, jetzt bloß noch zu bekennen, daß ich mit diesem Kapitel zum Schluß gelangt bin. Über das Dirigieren unsrer Kapellmeister in der Oper ist für mich nicht zu streiten. Dies können etwa die Sänger tun, wenn sie sich über den einen Dirigenten zu beklagen haben, daß er ihnen nicht genug nachgäbe, über den andren, daß er ihnen nicht aufmerksam genug einhälfe; kurz, auf dem Standpunkte der allergemeinsten Handwerksleistung, auf welche es hier herauskommt, kann da etwa ein Disput erhoben werden. Vom höheren Standpunkte einer wirklichen künstlerischen Leistung aus ist dieses Dirigieren aber gar nicht in Betracht zu nehmen. Und hierüber ein Wort zu sprechen kommt mir, und zwar mir allein unter allen jetzt lebenden Deutschen zu; weshalb ich mir schließlich gestatten werde, die Gründe dieser Zurückweisung noch etwas näher zu erörtern.

Mit welcher der von mir bezeichneten Eigenschaften unsrer Dirigenten ich selbst bei den Aufführungen meiner Opern zu tun habe, muß mir, wenn ich meine Erfahrungen in diesem Betreff überdenke, immer wieder ungewiß bleiben. Ist es der Geist, in welchem unsre große Musik im Konzert, oder der, in welchem die Oper im Theater behandelt wird? Ich glaube, das Schlimme für mich ist, daß diese beiden Geister sich beim Befassen mit meinen Opern diese Hand reichen, um sich in einer nicht eben sehr erfreulichen Weise zu ergänzen. Wo der erstere, der an unsrer klassischen Konzertmusik sich übende Geist, freies Spiel hat, wie in den einleitenden Instrumentalsätzen meiner Opern, erfahre ich nur die niederschlagendsten Folgen jenes von mir so ausführlich besprochenen Vorgehens. In diesem Bezug habe ich von nichts als vom Tempo zu reden, welches widersinnig

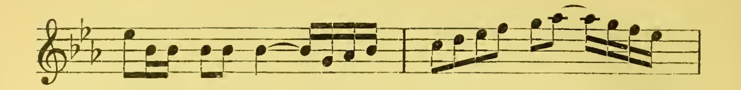
entweder verjagt (wie z. B. von Mendelssohn selbst dereinst in einem Leipziger Konzert meine „Tannhäuser"-Ouvertüre, um sie als abschreckendes Beispiel hinzustellen), oder verschludert (wie in Berlin oder meistens sonst überall mein „Lohengrin"-Vorspiel), oder verschleppt oder verschludert zugleich (wie neuerdings mein Vorspiel zu den „Meistersingern" in Dresden und andern Orten), — nirgends aber mit der sinnvollen Modifikation zugunsten eines verständlichen Vortrages behandelt wird, auf welche ich mit nicht minderer Bestimmtheit, wie auf das Richtigspielen der Noten selbst rechnen muß.

Um von der letzteren Nuance der verderblichen Aufführungsweise sogleich einen Begriff zu geben, führe ich allein das übliche Verfahren mit meinem Vorspiele zu den „Meistersingern" an. —
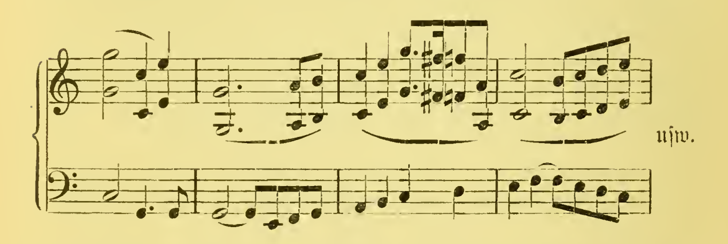
Das Hauptzeitmaß dieses Stückes ward von mir mit „sehr mäßig bewegt" vorgezeichnet; dies bedeutet also nach dem älteren Schema etwa: Allegro maestoso. Kein Tempo ist mehr als dieses, bei längerer Andauer, und namentlich bei stark episodischer Behandlung des thematischen Inhaltes, der Modifikation bedürftig, und es wird zur Ausführung mannigfaltiger Kombinationen verschiedenartiger Motive gern gewählt, weil seine breite Gliederung im regelmäßigen $^4/_4$-Takte diese Ausführung durch die Nahelegung jener Modifikation mit großer Leichtigkeit unterstützt. Auch ist dieser mäßig bewegte $^4/_4$-Takt eben der allervieldeutigste; er kann, in kräftig „bewegten" Vierteln geschlagen, ein wirkliches, lebhaftes Allegro ausdrücken (dies ist mein hier gemeintes Haupttempo, welches sich am lebhaftesten in den, von dem eigentlichen Marsche zu dem Edur hinüberleitenden acht Takten:



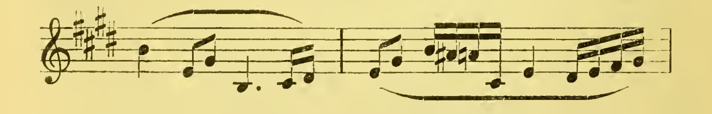
kundgibt); oder er kann als eine aus zwei $^2/_4$-Takten kombinierte halbe Periode gedacht werden, und wird dann bei dem Eintritte des verkürzten Themas:



den Charakter eines lebhaften Scherzandos einzuführen erlauben; oder aber er kann selbst auch als Alla-breve ($^2/_2$ Takt) gedeutet werden, wo er dann das ältere (namentlich in der Kirchenmusik angewendete) eigentliche, gemächliche Tempo andante, welches richtig mit zwei mäßig langsamen Schlägen zu taktieren ist, ausdrückt. In diesem letzteren Sinne habe ich ihn, vom achten Takte nach dem Wiedereintritte des Cdur an, für die Kombination des jetzt von den Bässen getragenen Hauptmarschthemas mit dem in rhythmischer Verdoppelung von den Violinen und Violoncells gemächlich breit gesungenen zweiten Hauptthema verwendet:

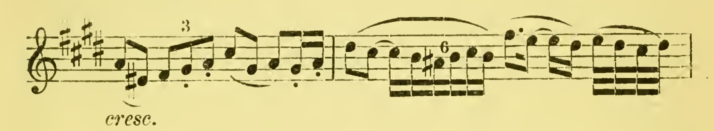


Dieses zweite Thema führte ich zuerst im reinen $^4/_4$ Takt verkürzt ein.
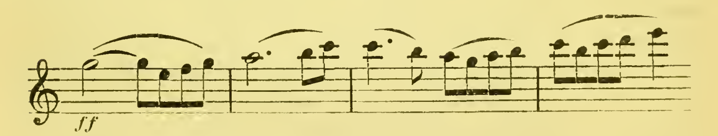


Bei gräßter Zartheit im Vortrage hat es hier einen leidenschaftlichen, fast hastigen Charakter (ungefähr den einer heimlich geflüsterten Liebeserklärung) an sich; um den Hauptcharakter der Zartheit rein zu erhalten, muß das Tempo, da die leidenschaftliche Hast durch die bewegtere Figuration entschieden genug ausgedrückt ist, notwendig um etwas zurückgehalten, somit zu

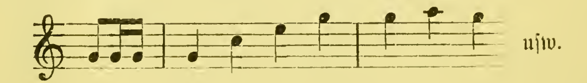
der äußersten Nuance des Hauptzeitmaßes nach der Richtung der Gravität des $^4/_4$-Taktes hin gedrängt werden, und um dies unmerklich (d. h. ohne den Hauptcharakter des zugrunde liegenden Tempos wirklich zu entstellen) ausführen zu können, leitet ein mit „poco rallentando“ bezeichneter Takt diese Wendung ein. Durch die endlich vorherrschend werdende unruhigere Nuance dieses Themas,



welche ich auch besonders mit „leidenschaftlicher“ für den Vortrag bezeichnete, war es mir leicht, das Tempo wieder in seine ursprünglich bewegtere Richtung zurückzuleiten, in welcher endlich es sich dazu befähigen konnte, mir als das oben bezeichnete Andante alla breve zu dienen, womit ich wieder nur eine bereits in der ersten Exposition des Stückes entwickelte Nuance des Haupttempos von neuem aufzunehmen hatte. Die erste Entwicklung des gravitätischen Marschthemas hatte ich nämlich in eine sogleich breiter ausgeführte Coda von kantabilem Charakter ausgehen lassen, welche nur dann richtig vorzutragen war, wenn sie in jenem Tempo andante alla breve aufgefaßt wurde. Da diesem volltönig zu spielenden Cantabile



die in wuchtigen Vierteln auszuführende Fanfare



usw.

voranging, hatte diese Umstimmung des Tempos sehr ersichtlich mit dem Aufhören der reinen Viertelbewegung, also mit den gehalteneren Noten des das Cantabile einleitenden Dominanten-

Akkordes einzutreten; da nun diese breite Bewegung in halben Taktnoten jetzt mit lebhafter Steigerung, namentlich auch der Modulation, eine besondere Andauer erhält, so glaubte ich auch die Bewegung des Zeitmaßes, ohne besonders hierauf aufmerksam zu machen, dem Dirigenten um so eher überlassen zu können, als der Vortrag solcher Stellen, wenn nur dem natürlichen Gefühle der ausführenden Musiker nachgegeben wird, ganz von selbst zur Befeuerung des Tempos hinführt, worauf ich als erfahrener Dirigent auch so sicher rechnete, daß ich nur die Stelle zu bezeichnen für nötig hielt, an welcher das Zeitmaß wieder zur ursprünglichen Anlage des reinen $^4/_4$-Taktes zurückkehrt, was jedem musikalischen Gefühle durch den neuen Hinzutritt der Viertelbewegung in den Harmoniefolgen nahegelegt ist. In der Konklusion des Vorspieles tritt dieser breitere $^4/_4$-Takt ebenso erkenntlich mit der Wiederkehr jener oben angeführten, kräftig getragenen marschartigen Fanfare von neuem ein, wozu nun auch die verdoppelte Bewegung des figurativen Schmuckes hinzutritt, um das Tempo gerade so abzuschließen, wie es begonnen hat. —

Dieses Vorspiel führte ich zum erstenmal in einem in Leipzig gegebenen Privatkonzerte auf, und es wurde, eben unter meiner persönlichen Leitung, genau nach diesen hier aufgezeichneten Angaben, vom Orchester so vorzüglich gespielt, daß das sehr kleine, fast nur aus auswärtigen Freunden meiner Musik bestehende, Auditorium lebhaft eine sofortige Wiederholung verlangte, welche von den Musikern, da sie hierin ganz mit den Zuhörern übereinzustimmen schienen, mit freudiger Bereitwilligkeit ausgeführt wurde. Der Eindruck hiervon schien sich in einem so günstigen Sinne verbreitet zu haben, daß man es für gut fand, auch dem eigentlichen Leipziger Publikum in einem Gewandhauskonzerte mein neues Vorspiel zu Gehör zu bringen. Herr Kapellmeister Reinecke, welcher der Aufführung des Stückes unter meiner Leitung beigewohnt hatte, dirigierte es diesmal, und die gleichen Musiker führten es unter seiner Leitung so aus, daß es vom Publikum ausgezischt werden konnte. Ob dieser Erfolg der Biederkeit der hierbei Beteiligten allein zu verdanken war, d. h. ob absichtliche Entstellung dazu führte, will ich nicht näher untersuchen, und zwar schon aus dem Grunde, weil mir die gänzlich unverstellte Unfähigkeit unsrer Dirigenten

gar zu einleuchtend bekannt ist: genug, von sehr eingeweihten Ohrenzeugen erfuhr ich, welchen Takt der Herr Kapellmeister zu meinem Vorspiele geschlagen hatte, und damit wußte ich genug.

Will nämlich ein solcher Dirigent seinem Publikum oder seinem Herrn Direktor usw. nur beweisen, welche üble Bewandtnis es mit meinen „Meistersingern" habe, so braucht er ihnen bloß das Vorspiel dazu in derselben Weise vorzutaktieren, in welcher er gewohnt ist, Beethoven, Mozart und Bach zu handhaben, und welche R. Schumann gar nicht übel bekommt, so hat ein jeder sich leicht zu sagen, daß dies ja eine recht unangenehme Musik sei. Denke man sich nur ein so lebendig und doch unendlich zartgegliedertes, fein empfindliches Wesen, wie ein von mir an diesem Vorspiele nachgewiesenes Tempo es ist, plötzlich in das Prokustesbett solch eines klassischen Taktschlägers gebracht, um einen Begriff zu haben, wie es sich darin ausnehmen muß! Da heißt es: „hier hinein legst du dich; und was du zu lang bist, das hau' ich dir ab, und was zu kurz, das streck' ich dir aus!" Und nun wird Musik dazu gemacht, um den Schmerzensschrei des Gemarterten zu übertäuben! —

In solcher Weise sicher gebettet, lernte nun auch z. B. das Dresdener Publikum, das einst manches Lebenvolle von mir sich vorgeführt hörte, nicht nur dieses Vorspiel zu den „Meistersingern", sondern, wie sich aus dem folgenden schließen lassen wird, das ganze Werk (so weit es nicht von vornheerin gestrichen war) kennen. Um wieder mit technischer Genauigkeit zu reden, bestand das Verdienst des Dirigenten hierbei darin, daß er das von ihm vermutete Haupttempo in stemmig-steifer Viervierteligkeit unverrückt über das Ganze ausspannte, und für dieses Haupttempo eben die breiteste Nuance desselben zur unveränderlichen Norm nahm. Hieraus nun ergab sich aber noch folgendes. Die Konklusion dieses Vorspieles, die Vereinigung der beiden Hauptthemas unter der Mitwirkung eines idealen Tempo andante alla breve, wie ich dies zuvor näher bezeichnete, dient mir in der Weise des alt-populären Refrains zum sinnig heiteren Abschluß des ganzen Werkes: zu der verschiedentlich erweiterten Behandlung dieser intensiveren thematischen Kombination, welche ich hier gewissermaßen nur als Begleitung benutze, lasse ich da Hans Sachs seine gemütlich ernste Lobrede

auf die „Meistersinger", schließlich seine Trostesreime für die deutsche Kunst selbst singen. Trotz alles Ernstes des Inhaltes sollte diese Schlußapostrophe auf das Gemüt doch heiter beruhigend wirken, und eben diese Wirkung vertraute ich hauptsächlich dem Eindrucke jener gemütlichen thematischen Kombination an, deren rhythmische Bewegung erst gegen das Ende, mit dem Eintritte des Chores, einen breiteren, feierlicheren Charakter annehmen soll. Mit einer sehr bewußten Absicht, welche jeder, der mein sonstiges Wirken kennt, wohl begreifen wird, gehe ich hier auf jeden weiteren Sinn meiner dramatischen Arbeit wohlweislich nicht ein, und verweile, der reinen naiven „Oper" zuliebe, jetzt nur beim Dirigieren und Taktieren. Die bereits im Vorspiele gänzlich unbeachtet gebliebene Nötigung zu einer dem Andante alla breve zuführenden Modifikation eines für anfänglich marschmäßige Breite einer pomphaften Prozessionsmusik berechneten Tempos, ward nun hier für den Schlußgesang der Oper, der keineswegs unmittelbar mit jenem Marsche mehr zusammenhängt, ebensowenig empfunden, und das dort verfehlte Zeitmaß ward hier zur bindenden Norm, welcher gemäß der Dirigent im steifsten $^4/_4$-Takt den lebendig fühlenden Sänger den Hans Sachs einspannte, um ihn unerbittlich zu zwingen, diese Schlußanrede so steif und hölzern wie möglich abzusingen. Von teilnehmendster Seite wurde ich nun ersucht, für Dresden doch ja diesen Schluß aufzuopfern und „streichen" lassen zu wollen, weil er gar zu niederdrückend wirke. Ich weigerte mich hiergegen. Bald verstummten die Klagen. Endlich erfuhr ich aber auch den Grund hiervon: der Herr Kapellmeister war nämlich für den eigensinnigen Komponisten eingetreten, und hatte (natürlich um dem Werke zu nützen) die Schlußapostrophe aus eigenem künstlerischem Ermessen — „gestrichen".

„Streichen! Streichen!" — das ist nämlich die ultima ratio unsrer Herren Kapellmeister; hierdurch bringen sie ihre Unfähigkeit mit der ihnen unmöglichen richtigen Lösung der gestellten künstlerischen Aufgaben in ein unfehlbar glückliches Verhältnis. Sie denken da: „was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß"; und dem Publikum muß dies am Ende auch ganz recht sein. Es bleibt aber nur für mich zu überlegen, was ich von der Aufführung meines ganzen Werkes, welches so zwischen

einem im tiefsten Grunde verfehlten Alpha und Omega eingeschlossen ist, schließlich zu halten habe? Äußerlich nimmt sich alles sehr hübsch aus: ein ungemein erregtes Publikum, zum Schlusse sogar lohnender Hervorruf des Kapellmeisters, zu welchem mein eigener Landesvater applaudierend an die Logenbrüstung zurückkehrt. Nur nachträglich die ungemein fatalen Berichte über stattgehabte und immer neu eingeführte Kürzungen, Striche und Abänderungen, während ich immer den einen Eindruck einer vollkommen unverkürzten, aber allerdings auch vollkommen korrekten Aufführung in München dagegen abzuwägen habe, und somit unmöglich dazu gelangen kann, den Verstümmlern recht zu geben. Dieser schlimmen Lage, an welcher gar nichts zu ändern scheint, da die allerwenigsten begreifen, um welches schwere Übel es sich handelt, kommt nun allerdings anderseits das eine zu Hilfe, nämlich die sonderbare tröstliche Erkenntnis dessen, daß trotz des unverständigsten Befassens mit dem Werke die wirkende Kraft desselben doch nicht zu brechen ist, — diese fatale Kraft der Wirkung, vor welcher im Leipziger Konservatorium so eifrig gewarnt wird, und der man nun zur Strafe selbst auf dem destruktiven Wege nicht einmal beizukommen weiß! Muß dies dem Autor um so mehr als ein Wunder erscheinen, als er selbst es fürder nicht mehr über sich gewinnen kann, einer Aufführung seiner Werke, wie der kürzlich in Dresden von seinen „Meistersingern" stattgefundenen, beizuwohnen, so zieht er wunderlicherweise doch aus der bewährten, fast unbegreiflichen Wirkungsfähigkeit derselben einen ihn eigentümlich tröstenden Schluß auf das Verhältnis der gleichen dirigierenden Musiker zu unsrer großen klassischen Musik, deren stets neu erwärmendes Fortleben, trotz der verkümmernden Pflege durch jene, ihm zugleich hieran erst recht begreiflich wird. Sie können so etwas nämlich nicht umbringen: und diese Überzeugung scheint wunderlicherweise dem deutschen Genius zu einer Art tröstlichen Dogmas zu werden, bei dem er sich einerseits gläubig behaglich beruhigt, anderseits auf seine Weise für sich weiter schafft. —

Was nun aber von den wunderlichen Dirigenten mit berühmten Namen, als Musiker betrachtet, zu halten sei, wäre noch zu fragen. Erwägt man ihre große Übereinstimmung unter sich in allem, so möchte man fast auf die Annahme kommen, sie

verstünden doch am Ende die Sache richtig, und, trotz allem Anstoß des Gefühles dagegen, sei ihr Treiben doch vielleicht gar klassisch. Die Annahme von ihrer Vortrefflichkeit steht so fest, daß die ganze Musikbürgerschaft Deutschlands gar nicht in das mindeste Schwanken gerät, wer, wenn die Nation sich einmal etwas vorspielen lassen will (wie etwa bei großen Musikfesten) den Takt dazu schlagen soll. Das kann nur Herr Hiller, Herr Rietz oder Herr Lachner sein. Beethovens hundertjähriger Geburtstag wäre geradeswegs gar nicht zu feiern, wenn diese drei Herren sich plötzlich die Hände verstauchten. Ich leider kenne dagegen nicht einen, dem ich mit Sicherheit ein einziges Tempo meiner Opern anvertrauen zu dürfen glaubte, wenigstens keinen aus dem Generalstabe unsrer Taktschlägerarmee. Hie und da bin ich dagegen einmal auf einen armen Teufel getroffen, an dem ich wirkliches Geschick und Talent zum Dirigieren wahrnahm: diese schaden sich für ihr Fortkommen sogleich dadurch, daß sie die Unfähigkeit der großen Herren Kapellmeister nicht nur durchschauen, sondern unvorsichtigerweise auch davon sprechen. Wer z. B. aus den Orchesterstimmen des „Figaro", aus welchem solch ein General mit besonderer Weihe — Gott weiß wie oft — die Oper spielen ließ, die übelsten, stets aber vom Chef unbemerkt gebliebenen Fehler auffindet, empfiehlt sich natürlich nicht. Die begabten armen Tüchtigen verkommen eben, wie ihrerzeit die Ketzer.

Da dies alles so in der Ordnung ist und endlich auch bleibt, möchte man daher nur immer wieder nach der Bewandtnis hiervon fragen. Wir sind im tiefsten Grunde versucht, daran zu zweifeln, daß diese Herren wirkliche Musiker seien; denn offenbar zeigen sie gar kein musikalisches Gefühl; aber sie hören wirklich sehr genau (nämlich mathematisch genau, wenn auch nicht idealisch: die Fatalität mit den falschen Orchesterstimmen begegnet immerhin nicht jedem!); sie haben einen scharfen Überblick, lesen und spielen vom Blatte (wenigstens sehr viele unter ihnen); kurz, sie erweisen sich als wahre Leute vom Fach; auch ist ihre Bildung — trotz allem — von der Beschaffenheit, wie man sie eben doch nur einem Musiker hingehen lassen kann, so daß, wollte man diesen an ihnen leugnen, nichts übrig bliebe, am wenigsten etwa ein geistvoller Mensch. Nein, nein! Wahrhaftig, sie sind Musiker, und sehr tüchtige Musiker,

die rein alles, was zur Musik gehört, wissen und können. Und nun? Soll es an das Musizieren gehen, so werfen sie Kraut und Rüben durcheinander, und fühlen sich in nichts sicher, als etwa in „Ewig, selig", oder, wenn es hoch kommt: „Gott Zebaoth!" Gewiß macht sie von unsrer großen Musik nur eben das gerade konfus, was diese groß macht, und was allerdings mit Wortbegriffen sich ebensowenig leicht ausdrückt, als durch Zahlen. Aber dies bleibt doch wieder Musik, und nur Musik? Woher kommt nun diese Trockenheit, dieser Frost, diese vollständige Unfähigkeit, vor der Musik überhaupt aufzutauen, irgend einen Ärger, einen scheelsüchtigen Kummer, oder eine vermeintlich eigene Idee zu vergessen? — Sollte uns Mozart durch seine enorme Begabung für Arithmetik hier etwas erklären können? Es scheint, daß in ihm, dessen Nerven anderseits so überzart empfindlich gegen Mißton waren, dessen Herz von so überwallender Güte schlug, die idealen Extreme der Musik sich ganz unmittelbar berührten, und eben zu einem so wundervollen Gemeinwesen sich ergänzten. Beethovens naive Art, sich für das Addieren zu behelfen, ist dagegen ebenfalls bekannt genug geworden; arithmetische Probleme traten gewiß nie in irgend eine denkbare Beziehung zu seinem Musikentwerfen. Zu Mozart gehalten, erscheint er als ein monstrum per excessum nach der Seite der Sensibilität hin, welche, durch ein intellektuales Gegengewicht von der Seite der Arithmetik her nicht fixiert, nur durch eine abnorm kräftige, bis zur Rauheit robuste Konstitution vor frühzeitigem Untergange geschützt, als lebensfähig zu begreifen war. An seiner Musik ist auch nichts mehr durch Zahlen zu messen, während sich bei Mozart (wie wir dies auch in den voranstehenden Untersuchungen berührten) manches bis zur Banalität Regelmäßige aus der naiven Mischung jener beiden Extreme der musikalischen Wahrnehmung erklären läßt. Die Musiker unsrer gegenwärtigen Betrachtung erscheinen dagegen als Monstruositäten nach der Seite der reinen musikalischen Arithmetik hin, welche daher auch, im Gegensatze zu dem Beethovenschen Naturell, mit einer ganz ordinären Nervenorganisation recht gut und lange auskommen. Sollten daher unsre berühmten und unberühmten Herren Dirigenten nur im Zeichen der Zahl für die Musik geboren sein, so wäre eifrig zu wünschen, daß es irgend einer neuen Schule gelänge, das richtige Tempo unsrer

Musik ihnen nach der Regula-de-tri zu erklären; auf dem einfachen Wege des musikalischen Gefühls ihnen dies beizubringen, dürfte wohl zu bezweifeln bleiben; weshalb ich hier mich nun auch als zum Schluß gelangt betrachte.

Dagegen steht noch zu hoffen, daß die Schule, die ich soeben als sehr wünschenswert bezeichnete, wirklich im Anzuge ist. Wie ich erfahre, ist unter den Auspizien der Königlichen Akademie der Künste und Wissenschaften in Berlin eine „Hochschule der Musik“ gegründet, und die oberste Leitung derselben dem berühmten Violinisten, Herrn Joachim bereits anvertraut worden. Eine solche Schule ohne Herrn Joachim zu begründen, wo dieser zu gewinnen war, hätte jedenfalls als bedenklicher Fehler erscheinen müssen. Was mich für diesen hoffnungsvoll einnimmt, ist, daß allem nach, was ich über sein Spiel erfahren habe, dieser Virtuos genau den Vortrag kennt und selbst ausübt, welchen ich für unsre große Musik fordere; somit dient er mir, neben Liszt und den zu seiner Schule Gehörigen, als einziger, sonst mir bekannt gewordener Musiker, auf welchen ich für meine obigen Behauptungen als Beweis und Beispiel hinweisen kann. Es ist hierbei gleichgültig, ob es Herrn Joachim, wie ich anderseits erfahre, verdrießlich ist, in diesen Zusammenhang gestellt zu werden; denn für das, was wir wirklich können, kommt es schließlich nicht in Betracht, was wir vorgeben, sondern was wahr ist. Dünkt es Herrn Joachim nützlich, vorzugeben, er habe seinen Vortrag im Umgange mit Herrn Hiller oder R. Schumann so schön ausgebildet, so kann dies auf sich beruhen, vorausgesetzt, daß er nur immer so spielt, daß man daraus den guten Erfolg eines mehrjährigen vertrauten Umganges mit Liszt erkennt. Auch das dünkt mich vorteilhaft, daß man bei dem Gedanken an eine „Hochschule für Musik“ sogleich den Blick auf einen ausgezeichneten Künstler des Vortrages geworfen hat: wenn ich heute einem Theaterkapellmeister begreiflich zu machen hätte, wie er etwas zu dirigieren habe, so würde ich ihn immer noch lieber an Frau Lucca, als an den verstorbenen Kantor Hauptmann in Leipzig, selbst wenn dieser noch lebte, verweisen. Ich treffe in diesem Punkte mit dem naivsten Publikum, und selbst mit dem Geschmacke unsrer vornehmen Opernfreunde zusammen, indem ich mich an denjenigen halte der etwas von sich gibt, und von dem wirk-

lich etwas uns zu Ohr und Empfindung dringt. Bedenklich würde es mir aber dennoch erscheinen, wenn ich Herrn Joachim, in der Höhe auf dem kurulischen Sessel der Akademie, so ganz nur mit der Geige allein in der Hand gewahren sollte, da es mir überhaupt mit den Geigern so geht, wie Mephistopheles mit den „Schönen", welche er sich „ein für allemal im Plural" denkt. Der Taktstock soll ihm nicht recht pariert haben; auch das Komponieren scheint ihn mehr verbittert, als andre erfreut zu haben. Wie nun die „Hochschule" allein vom Hochstuhle des Vorgeigers aus zu dirigieren sein soll, will mir nicht recht zu Sinn. Sokrates wenigstens war nicht der Meinung, daß Themistokles, Kimon und Perikles, weil sie ausgezeichnete Feldherren und Redner waren, auch den Staat zu seinem glücklichen Gedeihen zu leiten imstande gewesen wären; denn leider konnte er an ihren Erfolgen nachweisen, daß dieses Staatregieren ihnen selbst sehr übel bekam. Doch ist dies vielleicht bei der Musik anders. — Nur eines macht mich wieder bedenklich. Man sagt mir, daß Herr Joachim, dessen Freund J. Brahms alles Gute für sich aus einer Rückkehr zur Schubertschen Liedermelodie verhoffe, seinerseits einen neuen Messias für die Musik überhaupt erwarte. Diese Erwartung sollte er füglich doch denjenigen überlassen, welche ihn zum Hochschulmeister machten? Ich dagegen rufe ihm zu: Frisch daran! Sollte es ihm selbst begegnen, der Messias zu sein, wenigstens dürfte er dann hoffen, von den Juden nicht gekreuzigt zu werden! —

Drei Gedichte.

I.

Rheingold.

Spielt nur, ihr Nebelzwerge, mit dem Ringe,
wohl dien' er euch zu eurer Torheit Sold;
doch habet acht: euch wird der Reif zur Schlinge;
ihr kennt den Fluch: seht, ob er Schächern hold!
Der Fluch, er will, daß nie das Werk gelinge,
als dem, der furchtlos wahrt des Rheines Gold;
doch euer ängstlich Spiel mit Leim und Pappe
bedeckt gar bald des Niblungs Nebelkappe!

II.

Bei der Vollendung des „Siegfried".

Sie ist erweckt, die lang' in Schlaf verloren,
erfüllt ist nun des Gottes stummer Rat:
den sie geliebt, noch ehe er geboren,
den sie beschirmt, noch eh' ans Licht er trat,
um den sie Straf' und Göttergrimm erkoren,
der nun als kühner Wecker ihr genaht:
zu ihr ward auf den Fels er hingetrieben,
der nur erwuchs, weil sie ihn sollte lieben.

Ein Wunder! Doch kaum wunderbar zu nennen,
daß hier ein Knab' zu Jünglingskraft gereift:
der mochte mutig durch die Wälder rennen,
ihm nützt' es, wenn der Jahre Rad sich schweift.
Als größ'res Wunder muß ich dies erkennen,
wenn Mannes Vollkraft schon das Rad bestreift,
daß dem die Jahre dann die Kräfte stärken
zu seiner Jugend unerfüllten Werken.

Und diese Tat ist Deinem Freund gelungen:
was elf der Jahr' in stummen Schlaf er schloß,
das hat er nun zum Leben wach gesungen,
der hold Erweckten ein't sich der Genoß.
Und doch, wie wär' dies Wecklied je erklungen,
wenn Deiner Jugend Blüte mir nicht sproß?
Mich mahnt der Tag, an dem ich Dir es sende,
daß gänzlich sich zu Dir das Wunder wende.

III.

Zum 25. August 1870.

Gesprochen ist das Königswort,
dem Deutschland neu erstanden,
der Völker edler Ruhmeshort
befreit aus schmähl'chen Banden;
was nie gelang der Klagen Rat,
das schuf ein Königswort zur Tat:
in allen deutschen Landen
das Wort nun tönet fort und fort.

Und ich verstand den tiefen Sinn,
wie keiner ihn ermessen;
schuf es dem Volke Sieg'sgewinn,
mir gab das Wort Vergessen:
vergraben durft' ich manchen Schmerz,
der lange mir genagt das Herz,
das Leid, das mich besessen,
blickt' ich auf Deutschlands Schmach dahin.

Der Sinn, der in dem Worte lag,
: war Dir auch unverborgen:
der treu des edlen Hortes pflag,
er teilte meine Sorgen.
Von Wotan bangend ausgesandt,
sein Rabe gute Kund' ihm fand:
es strahlt der Menschheit Morgen;
nun dämm're auf, du Göttertag!

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.




Gunther



